

MĂiestRIA CREATORILOR POPULARI DIN ROMÂNIA ÎNAINTE ȘI DUPĂ 1989

MARIN CONSTANTIN*

ABSTRACT

THE CRAFT MASTERY OF FOLK ARTISANS IN ROMANIA BEFORE AND AFTER 1989

The article deals with a series of aspects defining the “craftwork” process as a technical and artistic effort among the contemporary representatives of the peasant traditions in Romania. With respect to the craftsmanship from several Romanian ethnographic areas, three main chapters organize the present text as regards the origin of the artisans’ knowledge and skills, their craft techniques, and the folk art thus inherited, performed, and transmitted. As will be seen, “mastery” (in this case) may reflect various but also interdependent phenomena like dexterity, “gift”, handwork, “the craft theft”, the management of raw materials and their properties, the imagining of an artifact and creativity in its execution, etc. Since all these facts (among others as well) are difficult to encompass in a single referential term, choosing the word *mastery* meets at the same time exigencies of etymology (lat. *magister*), semantics (mastery as “skillfulness”, “ingenuity”, “ability”...) and ethnography (*pasărea măiastră*, in Romanian “fantastic bird” as a folk artifact).

Keywords: artisanship, craft handwork, Romania.

INTRODUCERE: CONCEPTUALIZAREA, METODOLOGIA ȘI IPOTEZELE UNUI STUDIU ASUPRA MANOPEREI MEȘTEȘUGĂREȘTI DIN ROMÂNIA

Textul de față este scris ca o problematizare a „mâinii de lucru” în artizanatul din România dinainte și după 1989, cu principală referire asupra modului în care meșteșugarii înșiși argumentează originea propriilor cunoștințe și aptitudini profesionale, tehnicile și procesul productiv în crearea artefactelor, precum și arta

* Institutul de Antropologie „Francisc Rainer” al Academiei Române, București. Articolul de față este dedicat aniversării a 150 de ani de la înființarea Academiei Române; e-mail: marconstant2015@gmail.com

„Revista română de sociologie”, serie nouă, anul XXVII, nr. 3–4, p. 261–278, București, 2016



Creative Commons License
Attribution-NoDerivs CC BY-ND

populară înțeleasă ca expresie a unui „sine” pe care acești oameni îl afirmă fie și dinăuntru tradițiilor cărora ei le aparțin.

Așa cum vom vedea, *originea, tehnica și personalitatea* artizanilor țărani sunt noțiuni-cheie (din punctul nostru de vedere) pentru o interpretare cât mai adecvată a *măiestriei* sau *meșteșugirii* ca act cultural încă dăinuind în mai multe zone etnografice ale țării noastre. Interesul conceptelor amintite constă în diversitatea răspunsurilor date acestora de către meșteșugari (implicit sau explicit, prin narativitate și prin manufactură) atât interlocutorilor de tot felul (turiști, colecționari, etnografi...), cât și (sau mai ales) unei referențialități imediate, a satului de baștină sau a tradițiilor (micro)regionale familiare.

Documentația articolului nostru rezultă dintr-o metodologie a observației directe și a convorbirilor noastre „semi-structurate” cu meșteșugarii din Banat (Caraș Severin), București (Muzeul Satului și Muzeul Țăranului Român), Oltenia (Olt, Vâlcea), Dobrogea (Constanța, Tulcea), Transilvania (Maramureș, Mărginimea Sibiului, Ținutul Secuiesc), Moldova (Suceava, Vrancea), în anii 2002–2003, 2005, 2007–2008 și 2010. Cu prilejul acestor popasuri etnografice, am cunoscut artizani în atelierelor lor sătești, dar și la târgurile citadine organizate de muzeele de artă populară. Cuvintele meșterilor întâlniți de noi și artefactele pe care ei ne-au îngăduit să le fotografiem asigură astfel conținutul studiului ce urmează (la fel ca al altor scrieri ale noastre, vezi bibliografia), fără ca printr-o asemenea precizare să încredințăm altcuiva decât nouă înșine acuratețea, oportunitatea sau pur și simplu necesitatea publicării lor. Așadar, inițiativa redactării acestui text ne aparține, cu speranța că efortul nostru poate contribui la o înțelegere cât mai obiectivată *in concreto* a artei populare din România zilelor noastre.

În demersul de față, căutăm să verificăm câteva ipoteze de lucru în legătură cu maniera în care meșteșugarii își reprezintă și pun în operă ideile creatoare, din perspectiva fiecăruia din cele trei noțiuni unghiulare ale articolului nostru. Presupunem, de pildă, că artizanatul nu este doar expresia unui ethos colectiv, așa cum el nici nu poate fi restrâns la talentul excepțional și activitatea specializată pe care anumiți „creatori populari” le dovedesc în ale lor împrejurări biografice (pentru o definiție a termenului *creator popular* ca „făuritor de bunuri culturale autentice și originale, mai ales în spiritul tradiției [...]”, vezi Vlăduțiu, 1981: 9). Mai curând, meșteșugurile populare ar putea fi privite sub raportul unei sinteze variabile între valorile tradiționale și „chemarea” unor artizani pentru un asemenea domeniu de creativitate. Într-adevăr, o atare dihotomie, „tradiții colective vs. meșteșugari individuali”, este estompată (cea ce vom arăta în continuare) de elemente precum situarea intergenerațională a începuturilor ocupaționale ale multor artizani sau simultaneitatea conformismului tradițional cu abordările inovative în munca acestora. Suntem apoi de părere (spre a formula o altă ipoteză a cercetării noastre) că măiestria meșteșugărească – deși aflată evident în „proprietatea” unuia sau altuia dintre lucrătorii-artizani – nu este totuși inseparabilă de tradițiile comunităților lor de apartenență, din moment ce angrenajul instrumental al artiștilor populari, ornamentația lor de ansamblu, sau „schema” operațională

generală de execuție a artefactelor (dacă nu fiecare unealtă, decor sau procedeu în parte) sunt cel mai adesea împărtășite și de alți „confrați” ai breslei locale. În sfârșit, avansăm presupuziția ca autoritatea culturii populare, cu întreg rolul său contextual în „în rădăcinarea” creației meșteșugărești, nu poate inhiba „înmugurirea” acesteia în noi forme sau repertorii tematice de manifestare – în opera majorității artizanilor (chiar și când ei stăruie asupra omogenității și fidelității tradiționale a producției lor).

În redactarea textului nostru, am depins de aportul cercetătorilor dintr-un trecut încă recent la literatura etnografică din România, drept pentru care (în notele infrapaginale ale articolului) ideile și informațiile de teren ale unor asemenea specialiști – printre care Paul H. Stahl (1969), Paul Petrescu (1969), Gheorghe Focșa (1971), Olga Horșia (1972), Ion Vlăduțiu (1981), Georgeta Stoica (1984) – sunt citate și adăugite la „materia” propriei noastre contribuții, într-o altă contextualizare, bibliografică, a celor menționate de noi. Dincolo de recunoașterea unui îndrumar livresc, atare retrospectivă a meșteșugurilor populare în cursul ultimelor decenii deschide posibilități de investigare a evoluției artei populare și reprezentanților săi, de la regimul politic, economic și cultural socialist la sistemul pluralist de guvernare (re)instaurat în România după 1989. Am examinat altundeva (și între alte categorii de analiză a fenomenului aici pomenit) aspecte ale acestor schimbări macrosociale în impactul lor asupra artizanatului contemporan (Constantin, 2003, 2007b, 2010). De această dată, avem în vedere cu deosebire relevarea unor linii (sau, dimpotrivă, soluții) de continuitate în „meșteșugirea” artefactelor țărănești. Discutarea formelor de învățare, moștenire și transmitere a meseriilor tradiționale, a raportului dintre îndemânarea artizanilor, „știința” uneltelor și materialitatea astfel modelată, a rafinamentului prin care „sinele” acestor oameni este întrețesut cu „tapiseria” propriului lor patrimoniu cultural – sunt în egală măsură niște mărturii istorice despre artiștii săteni.

ORIGINEA CUNOȘTINȚELOR ȘI APTITUDINILOR MEȘTEȘUGĂREȘTI

Am arătat cu un alt prilej (Constantin, 2007a) modul în care „satul”, „strămoși” sau „tradiția populară” continuă să fie referențiale, printr-un fel de „model amorf al anonimului”, în explicarea genezei artei populare potrivit meșteșugarilor zilelor noastre. Un asemenea tipar cultural colectiv este invocat și în ceea ce privește izvorul îndemânării pe care acești purtători ai tradițiilor țărănești o dovedesc în prezent fie în atelierelor lor rurale, fie la târgurile din orașe la care ei participă¹. Într-adevăr, acolo unde țesătoarea Maria Jebilean susține că ea urmează

¹ Observând că „Anonimatul este caracteristic și în creația folclorică; chiar dacă știm că un anume cântăreț este cel mai bun, totuși producția lui orală este clasată în cadrul satului și a regiunii din care face parte”, Paul Henri Stahl susține în continuare (1969: 8) că „Niciuna din aceste piese [artefacte precum bățele, vasele de lemn sau furcile împistrite ale ciobanilor, scoarțele, lăicerele,

„linia de croi” și „punctul de broderie” din practica îndătinată în zona sa natală (Timiș), cioplitorul Sandor Fazekas pretinde că el ascultă „după mintea veche” în prelucrarea pieselor sale din os, în județul Covasna. Într-o ambianță etnografică mai largă – uneori locală, alteori exogenă – începuturile specializării meșteșugărești sunt plasate în relație cu solicitările sau opțiunile feluriților comanditari. Vasile Batin (cioplitor maramureșan în lemn) explică motivele ornamenticii sale în aceea că „[...] omul [clientul] a vrut pe-alea [un anumit decor]... O avut el, o inteligență că... no, lui îi trebuie *strugurele* [ca motiv sculptat pe porțile din lemn]! No: struguri o să facem!” În evocarea similară a lui Toma Rapa (practician al aceluiași meșteșug, în Vrancea), „Ei [,personalitățile culturale” locale] mă aduceau aproape forțat: «Măi băiete, ia vino! Uite colea, ai cuțit, lumină, căldură... Uite o bucată de lemn... Uite: ai și desenul respectiv, făcut de mine, urmează desenul! L-ai făcut mai stâlcit, mai nu știu cum, fă-l a doua oară mai bine!»”.

Dincolo de asemenea reprezentări generice ale apartenenței tradiționale sau dependenței de piață în munca și arta meșteșugarilor țărani, aceștia oferă indicii precise asupra originii cunoștințelor și aptitudinilor personale în domeniu. Anumiți meșteri accentuează într-adevăr o contribuție individuală (la nivelul propriei biografii) în tehnicile lor de lucru, ca în cazul maramureșanului Toader Bârsan (atunci când el mărturisește că, în cioplirea unei porți din lemn, „știam [...] cum să pornesc, numa”) și vrânceanului Toma Rapa (în mărturisiri despre începuturile meseriei sale: „m-am luat de la niște stâlpi de casă”). Într-un asemenea stadiu inițial și ezitant, de „deslușire” a ceea ce abia urmează să devină o specializare profesională, meșteșugarii învață printr-o exersare „pe cont propriu” înainte de angajarea unor comenzi². Potrivit cioplitorului în lemn Vasile Bârsan (Maramureș), „[...] prima dată am făcut la mine balconul ăsta, nu mi-a ieșit el... așa bine, pe urmă am făcut aici, mai jos, la o casă, apoi am făcut la altul, și-apoi toată lumea se uita, că era frumos, atunci, pe timpul ăla, nu erau lucrări, așa, de sculptură”. La fel, Ilie Bența (un alt sculptor maramureșan în lemn), „mă uitam: dom’le, cum să fac să învăț și eu meseria asta?... Și prima dată mi-am făcut o poartă, eu!”

fețele de masă ale țesătoarelor etc.] nu poartă numele celui ce a făcut-o; noi le distingem astăzi numai după caracteristicile regionale care le grupează între ele”. La fel, într-un studiu specializat asupra caselor și gospodăriilor țărănești din România, Georgeta Stoica atrage atenția (1984: 45–46) asupra faptului că „Meșteșugarii populari sunt îndeobște mândri de ceea ce ei produc și își asumă responsabilitatea păstrării tradițiilor și introducerii inovațiilor. Totuși, puține sunt obiectele interiorului țărănesc românesc ce poartă o semnătură”.

² Informațiile de teren din urmă cu o jumătate de secol confirmă posibilitatea „autodidacticii” meșteșugărești în cioplirea lemnului (Nicolae Cernat, Maramureș; „de mic copil [...] încerca să creșteze diverse obiecte mici din lemn de brad, stejar sau ulm”; Petre Iacovoiu, Vâlcea; „după căsătorie [...] s-a dedicat confecționării [...] furcilor de tors”; Stan Ioan Pătraș (Maramureș; „[...] se simte atras încă din tinerețe spre sculptura lemnului și pictura naivă”), precum și în confecționarea măștilor populare (Nicolae Popa, Neamț; „împreună cu alți flăcăi de vârsta lui, [...] a mers cu capra, cu căiuții [...] etc. El era acela care lucra cele câteva măști pentru personajele mascate [...]”) (Vlăduțiu, 1981: 118–119, 122, 128, 231).

Cel mai adesea, artizanii descriu învățarea meseriei lor de la rude³, în primul rând de la părinți și bunici. Cioplitorul vrâncean în lemn Pavel Caba a deprins primele noțiuni ale meșteșugului de la tatăl său, care a fost dogar. Țesătoarea Victoria Cârța din Mărginimea Sibiului a învățat să lucreze la războiul de țesut de la mamă și bunică, la fel ca Mariana Răileanu (județul Ilfov), în cazul împletirii de fibre vegetale. Un alt cioplitor în lemn, Vasile Moldoveanu (Dâmbovița) amintește de „bunicul din partea mamei a fost dulgher; mi-a plăcut cum cioplea, cum rindelua...”, după cum Virginia Linu (Bistrița) a învățat meșteșugul său de la mamă. În alte situații, moștenirea părintească în artizanat este însoțită de conlucrarea unor rude: Pavel Stăruială (de fel din Vrancea) datorează tatălui și „unor neamuri” ceea ce el știe în cioplirea lemnului, Grigore Ciungulescu (Oltenia), împreună cu cei trei frați ai săi, au preluat practica olăritului de la tatăl lor și fratele acestuia. Violeta Carmen Roman (județul Brașov) a cunoscut mai întâi dantelăria de la rudele „din partea tatălui”. Stan Toader Colțun (Maramureș) evocă „îndemânarea extraordinară” a vestitului cioplitor de cruci în lemn Stan Ioan Pătraș, care „cu mâna stângă lucra!”, precum și faptul că „eram un pic de prieteni și neamuri, căci Stani aici îs foarte mulți, și suntem înrudiți unul cu altul!” Altminteri, meșteșugul este asociat cu strămoși mai mult sau mai puțin îndepărtați, așa cum arată Emil Căldăraru (județul Sibiu), cu a sa „cuprărie” moștenită „din bătrâni”, sau Maria Bădălan, cu cioplirea lemnului, învățată de la „bătrânii noștri” rudari. În același registru genealogic de apropiere personală a unui meșteșug poate fi recunoscută și transmiterea acestuia către urmași. Descriind preluarea cioplirii lemnului de fiica sa Tudorița Lupașc (și de soțul acesteia, Pavel Lupașc), P. Caba arată cum „[...] fără niciun curs, [ci doar] din priceperea noastră [...], de la mine a

³ Evidențele etnografice ale lui Ion Vlăduțiu (1981: 113–228) includ un număr de 39 de meșteșugari care (dintr-un total de 56) au deprins meșteșugurile proprii de la diverse rude, după cum urmează: [în prelucrarea lemnului] Gheorghe Borodi (Maramureș; de la tată), Constantin Badi (Vâlcea; de la bunic), Nicolae Laza (Bihor; de la frate), Gligore Pop (Mureș; de la bunic și tată); [în țesături, cusături, port popular] Maria Spiridon (Avrig – Sibiu; de la bunică și mamă), Gheorghiuța Măleanu (Vâlcea; de la mamă), Ileana Stan (Maramureș; de la bunică și mamă), Anuța Pop (Maramureș; de la bunică și mamă), Irina Șteț (Maramureș; de la bunică și mamă), Adela Petre (Buzău; de la bunică), Katharina Teutsch (Hoghilag – Sibiu; de la bunică, mamă și mătușă), Vârvara Negru (Neamț; de la mamă), Magdalena Leonte (Suceava; de la mamă), Aurica Brândușa (Năsăud; de la mamă), Elena Stanciucu (Vâlcea; de la mamă), Viorica Ungureanu (Argeș; de la bunică și mamă), Elisabeta Andrița (Gorj; „dintr-o familie de trăistari”), Ana Carcea (Suceava; de la mamă); [broderia pe piele și pe aba] Dumitru Sofonea (Drăguș – Brașov; de la tată), Constantin Banacu (Vâlcea; de la tată), Nicolae Dolhescu (Neamț; de la bunic și tată), Ioana Vârvara (Neamț; de la tată), Mihai Iuga (Maramureș; de la tată), Nica Tănase (Bihor; de la tată), Argentina Alexandru (Rădăuți; de la mamă și bunică); [în olărit] Vasile Magopat (Suceava; de la tată), Theodor Nica (Poiana – Iași; de la tată), Tănase Cocean (Maramureș; de la tată), Teodor Faur (Bârsa – Arad; de la tată), Ionică Stepan (Caraș – Severin; de la bunic și tată), Constantin Oprița (Mehedinți; de la bunic), Ilie Bursășu (Crișana; de la tată), Jozsa János (Harghita; de la frate), Páll Antal (Harghita; de la bunic și tată), Dumitru Șchiopu (Vâlcea; de la tată), Grigore Ciungulescu (Olt; de la tată și de la unchi), Ion Răducanu (Olt; de la tată), Constantin Colibaba (Rădăuți; de la tată), Stelian Ogrezeanu (Vâlcea; de la bunic și tată), Victor Viçoreanu (Vâlcea; de la tată și socru), Dumitru Mischiu (Vâlcea; de la tată).

plecat și ea”. În mod asemănător, E. Căldăraru povestește despre al său „băiețel de patru ani, [căruia] nu-i trebuie jucărie, nu-i trebuie nimic, doar ciocanul; insistă să-i tai din foaie [de tablă]...”

În alte împrejurări, antecedentele practicii meșteșugărești sunt asociate cu „instructori” din afara rețelelor parentale⁴, deși încă prezenți într-o proximitate socială a satului de baștină. Astfel, Dumitru Pop Tincu (sculptor în lemn din Săpânța, Maramureș) atribuie în continuare o însemnătate formativă maestrului său Stan Ioan Pătraș (după câteva decenii trecute de la decesul acestuia, din 1977), în ceea ce privește paternitatea crucilor pictate din cimitirul local binecunoscut: „Eu am fost de mic copil pe lângă S.I. Pătraș. [...] Pe lângă dânsul, s-au format mulți... [...] După moartea lui, am încercat să țin aceste texte [funerare], ușor vesele... [...] Eu încerc să-l apăr pe S.I. Pătraș!” Tot în Maramureș, Petru Godja rememorează măiestria „bătrânului Borodi” (și a fratelui acestuia), de la care – „ca începător” – el spune că a „învățat multe lucruri bune și frumoase”, atunci când cei doi „lucrau o poartă [...], lucrau la vinclu, [iar el a] trecut pe-acolo – eram tânăr – și mă uitam ce fac...” Învățarea putea fi mediată și de cineva din alt sat, ca în cazul lui Toader Bârsan („unul, Utan Mihai [...] a venit de la Călinești, și mi-a arătat așa, cum se pleacă, și-am început așa...”) sau al lui Toader Pop (alt cioplitor maramureșean: „am lucrat și cu unul din Cornești, Botiz îl cheamă, el ne-o luat și ne-o învățat pe noi a face stâlpi, acoperișuri...”). Aculurația poate interveni în acest proces, așa cum o dovedește Violeta Carmen Roman: „Am învățat de la o săsoaică (Tanti Miți... nu mai știu cum o chema pe numele de familie)... De la ea am învățat să lucrez dantela cu suveica”.

Într-un fel sau altul, la un nivel genealogic, sătesc sau regional deopotrivă, însușirea meșteșugului implică o atitudine activă sau o co-interesare directă din partea artizanilor, fapt pe care unii din aceștia nu șovăie în a-l numi metaforic „furt”. P. Stăruială descrie acest lucru într-o condiționare directă cu natura învățării

⁴ Deși într-o măsură mai mică, transmiterea meșteșugurilor populare prin filiere diferite de cele ale familiei și rubedeniilor asociate acesteia este, de asemenea, menționată în ancheta întreprinsă de Ion Vlăduțiu printre artizanii din trecut, și anume: [în prelucrarea lemnului] Ioan Țiplea (Maramureș; „la cererea unor gospodari din sat”), Constantin Perța (Alba; directorul muzeului din Orăștie „l-a familiarizat [...] cu sfera largă a creațiilor artistice populare din lemn”), Emil Pralea (Mureș; „stabilit la Hodac, [...] cunoaște îndeaproape pe cei mai buni constructori de fluiere [...]; atunci [...] s-a gândit să generalizeze ornamentarea fluierelelor și cavalelor”), Nicoale Rugea (Vâlcea; „[...] un cunoscut fluierar i-a dat [...] sculele necesare cu care să lucreze fluiere [...]”), Cosma Mitric (Suceava; „a deprins acest meșteșug în tinerețe, pe când învăța la o școală de arte și meserii”); [broderia pe piele și pe aba] Mihai Dumitru Avârvarei (Neamț; „a învățat cojocăria artistică [...] de la Vasile Botez, un renumit cojocar din Piatra Neamț”), Ion Vitescu (Rădăuți; „a învățat meseria de la vârsta de 14 ani la cojocarii vicoveni Ion Piticu și Petre Piticu”), Nicolae Hotea (Maramureș; „Meșteșugul cojocăritului îl învață mai târziu de la meșteșugarii bătrâni din sat”); [în confecționarea măștilor populare] Pavel Terțiu (Vrancea; „În tinerețea sa [...] a cunoscut mulți dintre bătrânii satului care lucrau măști pentru anumite obiceiuri legate de ciclul vieții sau de sărbători.”), Dumitru Vrânceanu (Berzunți – Bacău; „[...] pe vremea când era el flăcău, [...] trăia un bătrân, Ion Bucur, la care flăcăii mergeau cu materialul pentru mască, iar el le arăta cum să lucreze”) (Vlăduțiu, 1918: 121, 132, 135, 136, 175, 180, 184, 229, 234).

– inclusiv în domeniul artei populare: „Am avut niște neamuri care au fost meseriașe... le-am cam furat meseria! Da: le-am mai „furat”: de colo, de colo... Meseria se fură, ca să o poți învăța. Dacă o ‘furi’, înseamnă că ți-e și dragă!” Potrivit lui Teodor Busnea (creator de instrumente de suflat, de fel din Râmnicu-Vâlcea), „Eu am furat meseria asta de la meșterul Pasăre [?] – Dumnezeu să-l ierte! –, este din Ohnița, județul Vâlcea, un meșter extraordinar de bun (mă refer la fluier, căci el făcea fluier și cavale)”⁵.

Asemenea propensiune a meșteșugarilor pentru ceea ce ajunge să reflecte (mai devreme sau mai târziu) vocația acestora în a profesia îndeletniciri tradiționale ancestrale sugerează indirect dificultățile uceniciei în discuție, la fel ca a oricărei alte inițieri. Într-adevăr, „primii pași” în artizanat sunt adeseori descriși prin inexactitățile de început ale celor care, într-un moment timpuriu al propriei biografii, au ales o atare „brățară de aur”⁶. Ceramistul Grigore Ciungulescu (Oboga, județul Olt) își amintește cum „Când aveam 14 ani, [...] seara când veneam de la școală, atunci începeam [lucrul la roata olarului], le mai fărâmam, le făceam [cănuțe, oale, ulcioare...]”. Un alt olar (tot din Oboga), Ștefan Trușcă, evocă și o sancțiune rituală locală pentru greșelile de execuție ale „neofiților”: „Când eram de zece ani [...] le făceam strâmbe [piesele ceramice], [părinții] ni le luau, ni le puneau în cap de sărbători, așa era obiceiul!” De aceea, viitorul meșteșugar are de îndeplinit (încă de acum) condiția unei compatibilități tehnice – preliminară, însă esențială – cu „obiectul muncii” în materie, în cursul căreia (așa cum susține Teodor Busnea) „Trebuie să știi să ții un cuțit în mână, care taie... să te bărbierești cu el; trebuie să-l ții foarte bine în mână, sigur, ca să nu-l scapi în degete...” În plus, Toader Busnea așteaptă o „ureche muzicală” a copiilor pe care îi pregătește în meșterirea fluierelor, așa cum, la acest nivel de asimilare a meșteșugului, iconarul Nicolae Munteanu (județul Alba) subînțelege o „trăire deosebită” a celui care „[...] încearcă să facă [o icoană], după el [conform propriei concepții]”, chiar dacă „o face stângaci”.

Experiența uceniciei în artizanat este depănată și prin detalii despre modele și teme decorative originare, alcătuind un fel de „matrice” pentru acumulările treptate

⁵ În absența unei continuități genealogice a artei populare, „furtul” meșteșugului poate deveni o „forță motrice” pentru dezvoltarea unor ramuri altminteri izolate ale artizanatului din România. Astfel, în cazul costumului fecioresc din Năsăud, împodobirea *clapurilor* locale cu renumitele *struțuri* din pene de păun este rezultatul unei asemenea forme de „transmitere” (în fond, înrurirea tehnică a unui meșteșugar oarecare): „[Leon Coruț din Salva, Bistrița-Năsăud] a ‘furat’ meseria de la un bătrân originar din comuna Zagra, care venea și lucra aceste podoabe acasă la țărani care le comandau” (Vlăduțiu, 1911: 165).

⁶ Incertitudinile și ezitățile sunt parte a procesului de apropiere a tehnicilor de lucru în practica meșteșugărească inițială, așa cum (potrivit lui Gheorghe Focșa) meșterii lemnari din Munții Apuseni (Zarand) o dovedesc în cazul arhitecturii populare locale: „După ce au învățat meșteșugul de la tatăl lor, ori pe altă cale, meșterii constructori făceau mai întâi lucrări mai simple: cotețe, cocine, șuri. Abia mai târziu, după câțiva ani de experiențe, ei se angajau la construirea casei și atunci nu singuri ci în asocieri cu meșteri mai experimentați. [...] Pregătirea mai temeinică, îndemănare și experiență specială reclamă de la acești meșteri constructori [...] bisericile din lemn. <Biserica nu s-apuca nimeni s-o facă, nu știau! Făceau biserici, clădirea, numai turnul nu se bizuia! [meșterul Ilieș Pătru]>” (Focșa, 1971: 46).

ale meșteșugarilor contemporani⁷. Cioplirea lemnului este trasată retrospectiv de Toma Rapa la „*stâlpii de casă*, care au fost din cele 14 case ale satului”, cu mențiunea că „stâlpii ăia erau încrustați cu toporul [...] aveau niște trăsături acolo, la început, niște *rozete* [...] și-apoi de-acolo am luat și eu”. În cuvintele curelarului turc Ali Dincer (Cobadin, județul Constanța), „Aveam noi o formă [de opincă, pe care el o desenează apoi pe masa de lucru]. Aici se găurea, aici se cosea, se băga pe urmă un șnur, de jur împrejur, și se trăgea... În față, puțin mai lat, cu doi-trei centimetri [...]. Se băga pe calapod [...]” În Poiana Sibiului, Victoria Cârță ține minte faptul că „Mama mea țesea *pețelegi* foarte mult, și de la ea am învățat și eu”, precum și „femeile din sat [...], cele care au mai țesut înainte [...] *săcătele*”, de la care ea însăși a preluat modele „care-s desenate pe o hârtie”. Desenul ca procedeu elementar de înregistrare și prelucrare ulterioară a unor contururi sau motive ornamentale este consemnat și de cioplitorii maramureșeni Vasile Bârsan (în cazul *șetrelor* sau balcoanelor caselor țărănești din regiune) și Toader Pop potrivit căruia „Prima dată, am făcut o portiță d’asta, mică, [...] și am făcut *funia* aceea, și niște *colaci* la ea; m-am tot uitat la ea, și-am desenat eu așa, cam așa ar fi, cam așa... și prima dată am făcut după schița aceea...” În acest fel, *stâlpii de casă* și *rozetele* pentru T. Rapa, forma de opincă pentru Ali Dincer, *pețelegile* și *săcătelele* pentru Victoria Cârță, *șetrele*, *funia* și *colacii* pentru Toader Pop – ajung să reprezinte nu doar niște simboluri sau artefacte mai mult sau mai puțin funcționale în tradițiile locale: ele apar drept reperele didactice ale unor „învățăcei” în arta populară.

TEHNICILE ȘI PROCESUL DE LUCRU ÎN ARTIZANATUL POPULAR

În descrierea activităților specifice artizanatului ca proces, meșteșugarii accentuează calitatea prin excelență manuală a muncii lor⁸, atât ca o trăsătură

⁷ Literatura etnografică semnalează constant asemenea teme și procedee decorative „referențiale” în arta populară din țara noastră. După Olga Hoșia și Paul Petrescu (1972: 138), „Unul din punctele de broderie [...] cunoscut ca o tehnică tradițională este *punctul bătrânesc* sau ‘rumânesc’. Se lucrează numai cu o singură culoare, în scară, cu firul lăsat larg, buclat, dând impresia unui punct bătut și în relief. În această tehnică sunt lucrate iile costumelor populare, mai ales în zonele de munte. Este o tehnică de un puternic caracter rustic [...]”

⁸ În artizanat, manopera include atât mânăuirea propriu-zisă a unor unelte și materiale, cât și întrebuițarea „metrologică” a mâinii meșteșugarului: „Ca unități de măsură ei [meșterii lemnari din Zarand] foloseau degetele și latul palmei, șeful, palma, cotul” (Focșa, 1971: 46). Dintr-un alt punct de vedere, în lucrarea sa dedicată figurației antropomorfe în arta populară românească, Paul Petrescu identifică reprezentări ale mâinii în cazul mai multor elemente de arhitectură populară din România (în decorul de tencuială în relief al caselor din Muntenia și Transilvania, la colțurile caselor din Muntenia, pe frontoanele caselor din Transilvania și Banat). Astfel, într-un exemplu dat de autor, „Pe o grindă dintr-o casă din Pietroșița (județul Dâmbovița) două mâini cu degetele desfăcute încadrează o rozetă solară mare. Una din mâini este marcată spre încheietură cu o cruce înscrisă într-un pătrat, iar cealaltă cu un semn [...] semănând cu « cârligele » atât de frecvent întâlnite pe [...] țesături românești. Alături de cele două mâini și de litere din alfabetul chirilic este crestată și data construcției: 1759” (Petrescu, 1969: 15).

distinctivă a creativității în materie, cât și ca o probă a integrării meseriilor de acest fel în contextul prestigios al tradițiilor locale. Potrivit olarilor vâlceni Irinel și Elena Miuțoiu, în producerea ceramicii de Horezu „cum a fost vechiul rost”, „în momentul în care te apuci pe roată, nu știi ce farfurie faci, adică ce model. De fapt... spune singură, farfuria acolo spune singură ce trebuie să-i faci...” Cojocarul croat Nicolae Filka din Carașova (Caraș-Severin) arată cum, în pregătirea celor necesare în meșteșugul său, „pieile le încercam, când trăgeam așa, cu degetul, pica lâna: însemna că-s bune [tăbăcite], atunci...” Mâna devine, în mod propriu, „măsură” a practicii meșteșugărești, după cum explică Nicolae Căldăraru: „Tăiem o rondea din tabla mare – doi metri pe unul este tabla; măsurăm (palma mea are 26 [centimetri], măsoar cu ea!” Ca o completare a celor spuse de fiul său, Emilian Căldăraru susține că „Trebuie să ai mâna... apreciată [exersată], să bați pe nicovală, ciocan lângă ciocan!” Pentru un meșteșugar rudar în prelucrarea tradițională a lemnului, „numai la mână se cioplește...” (Maria Bădălan, Băbeni, județul Vâlcea). Dumitru Pop Tincu (Săpânța) are în vedere aceeași dibăcie atunci când (în arta crucilor sale de lemn pictate) el „nici nu se gândește să-și facă șabloane de croit” și „nu face același gen de cruci”.

Manopera meșteșugărească este aproape neîntrerupt asociată cu întrebuințarea unor unelte⁹ care (împreună cu îndemânarea artizanilor) asigură „metamorfoza” diverselor resurse materiale în artefacte investite adeseori cu atributul unicității (ca „non-replicabilitate” a acestora). Astfel, în Mărginimea Sibiului (la Cisnădie/Heltau), descrierea războiului de țesut relevă cunoașterea pieselor întregului dispozitiv și a rolului tehnic al acestora; în cuvintele Mariei Schneider (purtaătoare a tradițiilor săsești locale), „*Vătala* are în ea o *spată*, cu dinții mai rari sau mai deși, după cum vrem să obținem [țesătura]... Ea are rolul de a bate firul de bățatură, pe care îl poartă suveica. [...] În spate, avem de-a face cu un sul de urzeală, pe care este înfășurată urzeala, pe diferite lungimi...” În aceeași regiune, în cazul războiului de țesut al Mariei Ghișe din Poiana Sibiului, „[...] legi cu *acul*, perii firele... Numai cu acul se-alege [firul de țesătură]”. Un „*ac* foarte mic de mărgele” este mănuit și de Virginia Linu (din Salba, județul Bistrța-Năsăud) în împodobirea ouălor din zona sa etnografică. În olăritul de la Horezu, așa cum explică soții Laurențiu și Nicoleta Pietraru, „[...] pentru modelat trebuie un *pieptăn*

⁹ Un asemenea instrument fundamental în exercitarea unui meșteșug popular este așa-numita *chișiță*, un „condei” folosit pentru „împistrirea” ouălor (dar și în ornamentația ceramică) cu motive predominant geometrice, apoi fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe etc. Chișița a fost descrisă de Maria și Nicolae Zahacinschi (1992: 24) ca o „țeavă scurtă de alamă sau tablă, cu un diametru foarte mic (cam cât al unui ac), prin interiorul căreia se petrece un fir din păr de porc. Țeava este prinsă perpendicular cu un mâner de lemn”. În lucrarea amintită, cei doi autori se referă la mai multe arii etnografice reprezentative pentru meșteșugul în discuție, în Oltenia, Muntenia, Transilvania, Banat și Moldova; dintre aceste centre, Valea Ghimeșului (județul Harghita), zona Bacăului și cea a Buzăului sunt remarcate pentru „marea asemănare” a temelor decorative, lucru confirmat și prin termenul *kesice* prin care ceangăii din Ghimeș desemnează unealta de încondeiere a ouălor (Zahacinschi & Zahacinschi 1992: 25, 68). Relevanța inter-culturală a chișiței este completată prin asocierea provenienței acesteia cu „țiganiii lingurari” (probabil, rudari) (Zahacinschi & Zahacinschi 1992: 24).

(așa i se spune), iar pentru decor, *coarnele de vită*, cu care se trage spirala și se fac modelele; mai este și o *gaiță*, care se folosește la decor, cu un bold într-un vârf...” După cum o arată Grigore Ciungulescu, același instrumentar zămislește și ceramica de Oboga: „Pentru ornamentat, este *cornul de vită*, așa l-am pomenit; fiecare culoare ce o ai [în decorarea vaselor] are cornul său separat... La capăt, el [are atașată] o pană de pasăre – de rață, de găscă... – cum vrei să faci mai gros firul, așa așezi și această pană.” În prelucrarea de iască din Corund (județul Harghita), Emerich Fabian înlătură „bucățile ce nu sunt bune” ale acestei ciuperci (*fomes fomentarius*) cu ajutorul unui „cuțit” (de fapt, o seceră), în vreme ce Emilian Căldăraru își prezintă în felul următor compasul cu care el trasează arama spre a obține forma dorită: „Am un *compas*, sculă făcută tot de mine... Îl compasez rotund [un cazan], îi las fundul la 10 centimetri, sau la 12... depinde de mărime, cum îl fac... îi compasez fundul, încep să bat de la semnul compasului, să-l adun și să-l modelez, pe urmă”. Uneltele folosite în cioplirea lemnului sunt în mod similar evidențiate ca „piese de rezistență” pentru realizarea unui inventar variat de obiecte: *dălțile* (Stan Toader Colțun) plus *rigla* și *creionul* (Dumitru Pop Tincu), în cazul crucilor din „cimitirul vesel” de la Săpânța, *barda* (evocată de Teodor Busnea în legătură cu modul în care „pornește lemnul, cum se cioplește-n țandără, până când a adus forma fluierului”), *barda*, *cuțitul*, *scoaba* și *tesla* (în confecționarea găvanelor de către Maria Bădălan, Ion Drăgan și ai lor co-etnici rudari din Băbeni). Rafet Iusuf (un meșter din Cobadin, județul Constanța) insistă că în prelucrarea lemnului „Se folosește și ciocanul [*maiul*], dar mai mult podul palmei, [din moment ce] trebuie să simți dalta, să simți piesa, în mână...”

Dexteritatea manuală și instrumentală a meșteșugarilor are drept auxiliari cunoașterea de către aceștia a *materiilor prime* asupra cărora ei își aplică aptitudinile moștenite sau deprinse în satele lor de baștină¹⁰. Cioplitorul ialomițean Vasile Moldoveanu descrie, prin urmare, specia de lemn adecvată cu tipurile de artefacte ce ies din mâinile sale: „Eu îmi aleg lemnul de tei dintr-o vâlcea; el luptă să supraviețuiască tânăr, să ajungă la lumină, să nu-l sufoce ceilalți arbori, și crește înalt; fibra lui este armonios dezvoltată, și este foarte bun de lucru”; în procesarea unui asemenea material, V. Moldoveanu știe să distingă între componentele

¹⁰ Prelucrarea materiilor prime în vederea valorificării lor meșteșugărești este ea însăși un succesiune de tehnici de al căror rafinament depinde calitatea viitoarelor artefacte. De exemplu, industria casnică textilă din satul Borlova (județul Caraș-Severin) utilizează ca principale resurse lâna și cânepa. Conform informațiilor Nataliei Marcu, „Lâna oilor, tunsă primăvara, este spălată acasă, în apă fierbinte, dusă la râu și clătită, iar apoi uscată la soare. [...] lâna era scărmanată manual și pieptănată, rezultând firele mai lungi și aspre (părul), și cele mai scurte (*cănura*), folosite la beteală. [...] Cânepa era semănată în țarină în cantități corespunzătoare nevoilor gospodărești (circa 10–15 litri de sămânță), culegându-se în septembrie cea de iarnă, de la care se scotea și sămânța, iar cu 2–3 săptămâni mai devreme cea de vară. [...] Culesul cânepii se făcea manual, tăindu-se numai rădăcinile cu toporul; după uscare plantele erau duse la *murat* (topit) [în apa râului]. Cânepa topită era spălată la apă *mergătoare*, adusă acasă și pusă la soare la uscat. [...] După melițat, firele erau pieptănate [...]. Iar apoi fuiorul periat [...]. Diferitele calități de fire rezultate din aceste operații se utilizau în mod diferențiat la diverse categorii de țesături.” (Marcu, 1971: 247–248).

suportului său de lucru: „Prima parte, de la rădăcină (primii doi-trei metri)... este cel mai bun lemn, din care eu fac furcile de tors, troițele, danteleriile din lemn... Partea superioară, coroana... acel [lemn] este mai fraged: din el, realizez capacele la casete, la lădițele de zestre...” În chip similar, meșterul turc dobrogean Rafet Iusuf recomandă pentru sculptură „lemnul de stejar masiv, fagul, paltinul și teiul”, precizând că în acest meșteșug „Contează foarte mult să cunoști lemnul, să știi fibra lemnului; eu, dacă o iau [cu dalta] de aici, este contra fibrei, și nu merge...” Tot în Dobrogea, însă din perspectiva meseriei de fierar, un alt meșteșugar turc – Hasim Regep – demonstrează cum bucățile de cupru „nu pot fi bătute și subțiate cu ciocanul, ci cu barosul...” În Oltenia, Gheorghe Iorga (reprezentând centrul ceramic de la Horezu), precizează că „Lucrăm tot felul de obiecte: de la farfurie mică și până la ulcior [...] Doar că nu facem marfă... de sarmale, cum s-ar zice, că pământul nostru nu ține la foc”. În Transilvania, la Corund, iasca este preferată spre modelare în raport cu vârsta sa: „Cea mai dezvoltată este iasca de șase ani, și cel mai frumos material iese din ea, că e bătrână... Vara, crește iasca în 20 august... 30 august, se adună [culege]... Și toamna, după 20 octombrie, până primăvara, la 20 aprilie, se adună [iasca]; trebuie să știi când...” (Mathe Karoly).

Atât îndemânarea artizanilor (nativă sau învățată), cât și uneltele și *substanțialitatea* artefactelor astfel plăsmuite, pot fi văzute ca niște premise (variabile de la o cultură etnografică la alta) ale creativității și productivității meșteșugărești în România zilelor noastre. Valorificarea acestor „resurse” umane și materiale este făcută în secvențialitatea fazelor ce compun procesul tehnologic al artizanatului țărănesc¹¹. Într-adevăr, argumentele meșteșugarilor pledează pentru articularea neîntreruptă a talentului lor tehnic cu o bună „știință” a „ingredientelor” vegetale, animale, minerale etc. necesare modelării diverselor obiecte de artă populară.

Olăritul, de pildă, presupune atât cunoștințe de pregătire a lutului („Batem lutul brazdă, și-l ducem în atelier, unde tăiem din brazdă, cam cât putem noi să frământăm. După ce-l frământăm, îl batem *pite*; pitele le batem după mărirea obiectului...” [Ștefan Trușcă, Oboga – Olt]), cât și de ornametare a pieselor ceramice („Ardem de două ori: prima ardere, cu vopsea – asta... albastrul, cu

¹¹ Artizanatul ca proces urmează seriei de operații pregătitoare a materiilor prime (vezi nota anterioară) și, la fel ca acestea, implică o specializare a uneltelor de lucru în acord cu fiecare fază de execuție. Astfel, după etapele premergătoare de tăiere și curățare a trunchiului de molid, stejar, sau brad, confecționarea *draniței* de învelire a caselor maramureșene din Budești apare ca un ansamblu tehnic și instrumental de transformare a buștenilor în micile bucăți de lemn ce sunt îmbinate în *apele* acoperișului: „Fiecare butuc în parte era despiciat în patru sferturi cu ajutorul *toporului* sau a *baltagului* și a *maiului de lemn*, obținându-se ceea ce popular se numesc *bile*. Fiecare sfert în parte era fasonat cu ajutorul unei *securici* sau *băltăgaș*, după care era crăpat în fâșii subțiri, 15–17 la număr, cu ajutorul *custurii*, un cuțit cu o formă aparte bătut cu *maiul de drănițit*, ciocan de lemn de mici dimensiuni. Odată încheiată această operațiune, scândurile de lemn, late de 8–10 cm, erau strânse în mănunchiuri, fiind pregătite pentru a fi trase, netezite, la *scaunul de drănițit*, unde se obțin bucăți trapezoidale cu lungimi de 60 cm. Din acest moment, dranița era numai bună de bătut pe casă, meșterul folosindu-se de cuie speciale de draniță sau șită, din fier; altădată, acestea erau confecționate din lemn de stejar [...], după cum ne-a relatat [meșterul local] Ion Bud.” (Foçaș, 2008: 214–215).

cobaltul, asta... verde, și asta aici, maroul. Iar la a doua ardere, ardem smalțul; prin smalț, va străluci, smalțul dă culorile strălucitoare...” [Veronica Pall, Corund-Harghita]. Gestionarea etapelor de transformare a lutului în piese ceramice apare drept o condiție esențială a întregului efort creator: „La cahle, e foarte important ca să și termini într-o zi ceea ce începi în acea zi; nu poți lăsa lutul în forme mai mult decât trebuie. Iar după ce l-ai scos din forme, există numai un moment în care se aplică stratul ăsta alb ce se pune pe lutul grund...” (Michael Henning, Cisnădioara – Sibiu).

Cioplirea lemnului poate fi definită ca o artă a „descoperirii” treptate a artefactului preconizat, cu ajutorul unui instrumentar a cărui varietate corespunde gradului de specializare într-o asemenea muncă, fie în ținuturile subcarpatice („Prima dată, se... deblochează [lemnul] cu securea, se scobește înăuntru, și la urmă se face cu tesla... cu aia mare...” [Ion Drăgan, Băbeni – Vâlcea]), fie în cele dobrogene („Asta e <presarea>, cum spunem noi [dăltuirea cu maiul a unui desen făcut după șablon, reprezentând „laba de leu”]. Așa, acuma vine <degroșarea>...” [Rafet Iusuf, Cobadin – Tulcea]).

Țesutul include deopotrivă executarea unor (aparent) simple cusături („Adică, vine [cusătura] cu acul și cu ața neagră: că aici [modelul decorativ] este pe trei puncte, îs trei fire...” [Paraschiva Banciu, Tilișca – Sibiu]) și complexitatea lucrului la război („Năvădirea înseamnă tragerea firelor de urzeală prin aceste ițe care ridică cele două planuri, și se formează *rostul* [...] Avem aici o traversă, pe piept, care face ca țesătura, elementul de țesătură obținut, să-și schimbe sensul, de la orizontală pe verticală, și să se înfășoare pe un fir de urzeală...” [Maria Schneider, Cisnădie – Sibiu]).

Într-un registru relativ apropiat, curelăria, prelucrarea pieilor de animal începe cu argăsirea acestora („pieile pentru pieptar, de miel; pentru cojoc, de oaie, eu le-am tăbăcit: sare și tărâțe, sau făină...” [Nicolae Filka, Carașova – Caraș-Severin]), spre a continua (în cazul opincilor) cu operațiile de modelare a piesei dorite („Aici se găurea, aici se cosea, se băga pe urmă un șnur, de jur împrejur, și se trăgea... În față, puțin mai lat, cu doi-trei centimetri... [...]. Se băga pe calapod, era calapod ascuțit, așa, și se trăgea cu șnurul ăla...” [Ali Dincer, Cobadin – Constanța]). Sacrificarea animalului a cărui piele este utilizată în manufactura tradițională intră, și ea, în „fișa postului” unui artizan, așa cum o dovedește cimpoierul Ion Stanciu (Negriștești, județul Vrancea): „Tai capra la gât, o belesc burduf, așa... După aia, o pun la dubit, adică la zer de oaie; o scot de-acolo, o las la dubit pe sobă, la o temperatură de 20 de grade, ca pielea să se usuce... În zer, rămâne o pojghiță, asta este *dubeală*. Așa... O las patru-cinci zile, după aia, o scot de-acolo, o usuc, după ce se usucă, o trag bine pe *sâgă*, așa... frumos, frumos... Sâga este un fel de piatră albă. O curăț bine-bine, după aia încep să lucrez cimpoiul...”

În Delta Dunării, pescarii locali (a căror muncă cuprinde atât mânuirea plaselor de pescuit, cât și confecționarea sau repararea acestora) descriu lansarea

unui năvod ca o tehnică de coordonare a membrilor unei brigade aflată la lucru. În cuvintele lipoveanului Ivan Fomici (Jurilova, județul Tulcea), „Patru oameni se pun așa, în cruce, și aruncă năvodul; după aceea [...] trag cu odgoane, adică funia care intră înăuntru, pe otgon, acolo, și se leagă unul de altul, după aceea fiecare trage pe o parte...” Pescarul român Constantin Ivan confirmă spusele consăteanului său, cu precizări suplimentare de orientare a „oamenilor bălții”: „Se aruncă năvodul... [Mai întâi] Pleacă o barcă în stânga, alta în dreapta, în fiecare punct cardinal. Depinde de cum bate vântul, de poziția vântului... După aceea, se aruncă [năvodul], [pescarii] se unesc la mijloc, și fiecare trage năvodul lui, fiecare pereche... Fiind opt bărci, sunt două bărci la un năvod; [apoi] se recoltează peștele...”

Caracterul elaborat al tehnicilor care ajung să constituie „lanțul productiv” al meșteșugurilor tradiționale este propriu tuturor ramurilor artizanatului, inclusiv al celor ce pot părea minore ca reprezentare etnografică, precum împletirea fibrelor vegetale („împletirea prin legare, așa cu un cerculeț de doi centimetri [...] prin răsucirea firului de nod...” [Eleonora Voloșciuc, Chiperceni – Orhei, Republica Moldova]), sculptura miniaturală în os („Trebuie osul fiert, trebuie curățat interiorul și exteriorul, după aia desenat și sculptat...” [Sandor Fazekas, Lunca Ozum – Covasna]), sau prelucrarea de iască („Trebuie să dau jos ce-a mai rămas [din iasca găsită în pădure], ca să se taie bine; apoi, încep să o tai, curăț prima dată cojile, ce nu-s bune... Frumos trebuie să se taie. Tăiem apoi o bucățică [de iască], iar asta trebuie să o întindem...” [Emerich Fabian, Corund – Harghita]).

ARTA POPULARĂ PRIN SINELE MEȘTEȘUGARILOR ȚĂRANI

Măiestria artizanilor țărani este raportată, așa cum am văzut, la obârșia propriei îndeletniciri (tradițională, parentală, sătească...) și probată prin argumente tehnice în care îndemânarea și cunoștințele cuiva în *materialitatea* meșteșugărescă sunt îngemănate în „fluxul” productiv al artizanatului ca proces. Cu toate acestea, ceea ce distinge eforturile meșteșugarilor amintiți aici de activitatea specializată a altor meseriași este credința celor dintâi în valoarea artistică și în creativitatea manoperei de ei practică. Într-adevăr, una dintre ideile acreditate și reafirmate statornic de acești făurari ai culturilor etnografice este originalitatea muncii lor. Cioplitorul argeșean Dan Gherasimescu face din *Pasărea măiastră* un fel de emblemă a manoperei sale miniaturale în lemn (înaintea altor artefacte, și ele preluate de el „din bătrâni”, precum icoanele de vatră sau blidarele); meșteșugarul amintit afirmă că este „singurul” ce încă ar sculpta *Pasărea măiastră* (deși o reprezentare similară poate fi documentată în atelierul vrânceanului Pavel Caba).

Adeseori, meșterii se referă la amprenta specifică artefactelor cărora ei le dau viață, fapt pe care îl atribuie modului de lucru al „fiecăruia”. Cusătoarea Ana Domnariu (Tilișca – Sibiu) este astfel convinsă că „fiecăruia are desenul lui de pe hârtie” și că o asemenea schiță asigură în fond particularitățile de execuție ale pieselor vestimentare ce ies din mâna sa, precum *ia*, *dantela* sau *ciupagul*. Virginia

Linu (Salba – Bistrița Năsăud), ce țese costume populare sau podoabe din mărgele, vorbind despre sine și cei patru frați ai săi, susține că „fiecare are stilul său” de lucru, adăugând că „Dacă vă uitați la un lucru manual, același lucru – făcut de două femei – este diferit!” În ceramică, Marieta Giubega din Horezu mărturisește că „Să și vreau să-l copiez [un anumit model decorativ], nu pot face ca altcineva!”, așa cum Marioara Pascaniuc (Marginea – Suceava) consideră că „fiecare are stilul său de a aplica o toartă” iar Olimpia Dimitriu (București) vorbește despre artefactele sale ca despre niște „vase care mă reprezintă”. Recunoașterea propriilor piese aparține aceleiași mentalități auctoriale, din moment ce un olar ca Mathe Andras din Corund pretinde că „Doar dacă apuc cu mâna, pot să spun că eu am făcut, sau altul...” (Marioara Pascaniuc arată aici că „noi le lucrăm [piesele ceramice], noi le cunoaștem, chiar dacă nu sunt șampilate!”).

Acest „sigiliu” individual în artizanat pune (din nou) problema originilor măiestriei meșteșugărești, însă de această dată nu doar într-o contextualizare socială sau culturală, ci și în planul unor determinații lăuntrice ale propriului sine¹². Într-adevăr, împreună cu încadrarea artei populare în comuniunea (de multe ori genealogică) a meșteșugarilor cu tradițiile etnografice ale utilajului și tehnicilor de lucru, aceștia își înțeleg îndeletnicirile și din unghiul *personalității* lor (individuală deși integrată „obștesc”), ca „înzestrare”, „imaginație” sau „dăruire” în legătură cu practica artizanatului. „M-am născut cu un dar de meserie!”, exclamă sculptorul maramureșan Petru Godja (Valea Stejarului), o virtute înnăscută pe care alți meșteșugari o derivă fără ezitare din chiar voința divinității: iconarii sunt „hărăziți de la Dumnezeu cu un simț [artistic] mai deosebit” (Nicolae Munteanu, Vinerea – Alba), împletitul pănușelor de porumb este „un dar de la Dumnezeu” (Eleonora Voloșciuc, Republica Moldova), confecționarea instrumentelor muzicale de suflat „înseamnă o artă pentru că Dumnezeu ne dă un dar, îl implantează în noi, iar noi trebuie să-l arătăm semenilor noștri!” (Teodor Busnea, Râmnicu-Vâlcea, care continuă astfel: „Nu oricine poate să facă această artă... Numai pe cine îi numește Cel de sus. [...] Trebuie să aibă un har pentru ceva, o plăcere. Prin plăcerea asta, și harul – tot de sus –, semenul ce-l întâlnești, cu drag îi arăți, și el învață...”

¹² Printre categoriile de artefacte ce exprimă ipostaze ale unui atare „sine” meșteșugăresc, măștile populare sunt considerate de Paul Petrescu „materializarea unui uriaș proces de introspecție colectivă” prin care „ideea fundamentală de transfigurare [...] a condus, în condiții sociale diferite, la o gamă întinsă de reprezentări plastice în care grotescul [...] este uneori impregnat de o undă de ironie [...] la adresa « ființelor superioare » invocate, și la cea a înșiși purtătorilor de mască.” Ca atare, măștile lucrate în mai toate provinciile istorice românești (de pildă, cele din Țara Vrancei, evocate în legătură cu priveghiul local al mortului) sunt văzute ca „rămășițe materiale” ale unei „lumi ce dispare” și evidente ale faptului că „artistul popular mânua la perfecție realitatea tangibilă, supusă unei îndelungi observații de șiruri întregi de generații, [și] cunoștea atât de bine făptura omenească, în primul rând, partea ei cea mai expresivă – fața [...]” (Petrescu, 1969: 39–40). „Stilul propriu” al unui asemenea artizan – Pavel Terțiu din Nereju, Vrancea – are la bază „trăsături ce particularizează” o varietate de măști locale (în fond, tot atâtea tipuri umane), purtate la priveghi sau la sărbătorile de iarnă, precum cele reprezentând „Bătrânul”, „Baba”, „Tânărul”, „Dracul”, „Popa”, „Călugărul”, „Doctorul”, „Negustorul”, „Ofițerul”, „Mireasa”, „Țiganul”, „Țiganca” etc. (Vlăduțiu, 1981: 229).

Narațiunile artizanilor consemnează și o altă însușire aparte a unora dintre ei (cel puțin), și anume aptitudinea lor de a prefigura cumva „rodul” creativității lor¹³ – artefacte sau teme decorative – prin care, încă o dată, ei afirmă unicitatea propriei manufacturi. Cioplitorul vrâncean în lemn Toma Rapa explică astfel ceea ce ar putea fi desemnat drept „conceptualizarea” artei populare, de acum și dintotdeauna: „Eu vedeam lucrul, dacă-l gândeam, îl vedeam înaintea ochilor, până când îl puneam în munca respectivă... [...] Eu îl imaginam, vedeam care e situația, cum vine, așa că... făceam desenul respectiv și treceam la aplicarea lui”. Într-o accepțiune similară (ce ține seama însă și de rolul observației în artizanat), cusătoarea Maria Crsta din Carașova (Caraș-Severin) își află modelele de lucru pur și simplu „[...] așa, din cap... Dacă vezi florile... vine în gând, și facem...” Alți meșteșugari – ceramiști – descriu, în aceeași noimă, reproducerea unei viziuni „onirice” („ceea ce visez noaptea fac ziua”, Olimpia Dimitriu, București), sau proiectarea obiectului de artă prin experimentarea cotidiană a acestuia („în fiecare zi îl văd mai bine”, Irinel Miuțoiu, Horezu).

Ca expresie a personalității artistice a cuiva, meșteșugul este implicit circumscris unui atașament care (într-un fel sau altul) este reiterat de artizani ori de câte ori aceștia deapănă din ale lor „secrete profesionale”. „Eu muncesc din dragoste [declară Stan Toader Colțun din Săpânța]! Pentru mine lemnul este un obiect care mi-e drag, și înțeleg că orice pot face din el. Și-așa că din dragostea asta lucrez... Îmi place când văd că-mi iese ceva frumos din mână”. Cimpoiarul Ion Stanciu (Nistorești – Vrancea) dă glas unui simțământ identic în legătură cu „obiectul” muncii sale de o viață: „Când lucrez un cimpoi... cu mare drag îl lucrez, cu mare drag! Cresc când lucrez un cimpoi! Foarte mi-a fost drag [meșteșugul]”, în vreme ce Vasile Moldoveanu (Moreni) amintește despre cum „Mie mi-a plăcut lemnul de mic copil, îndrăgostit [fiind] de cum se așchia lemnul”. Devotamentul meșteșugarilor pentru a lor profesiune este ilustrat și prin efort fizic („am stat de veghe”, spune Toma Rapa despre elaborarea motivelor sale decorative), și prin pietate (evocată de Nicolae Munteanu în cazul pictării icoanelor: „atunci când începi să faci o icoană, [...] există o rugăciune a sfântului, pe urmă o rugăciune a iconarului...”).

„Sinele” meșteșugarilor zilelor noastre recunoaște neîncetat reperele tradiționale ale artei populare în formele etnografice de reprezentare a acesteia, fie

¹³ Viziunea (uneori tradițională, alteori inovativă, vezi notele următoare) pe care artizanii o au asupra acelor artefacte aflate *in statu nascendi* în „laboratorul” lor ideatic poate fi înțeleasă drept geneza creativității meșteșugărești, încă activă în culturile etnografice din România. „Închipuirii” similare ale obiectelor de artă populară au fost înregistrate frecvent la meșteșugarii generațiilor recente, în țesături („Katherina Teutsch obișnuiește să-și creioneze mai întâi modelele pe hârtie și abia apoi să le realizeze”; „Aurica Brândușa își conturează mai întâi «modelele» pe hârtie și abia apoi trece la țesutul piesei”), în ceramică („Dumitru Șchiopu stabilește în prealabil culoarea de fond a piesei, elementele constitutive ale viitorului registru decorativ și nuanțele cromatice”), în măștile populare („Pavel Terțiu își prefigurează [...] imaginea personajului, cu trăsăturile pe care le va reliefa apoi pe mască, și după aceea [...] lucrează masca” etc. (Vlăduțiu, 1981: 155, 160, 226, 229).

că este vorba de modelarea elementară a artefactelor, fie de ornamentarea lor¹⁴. Maramureșanul Vasile Bârsan rememorează clipa în care „Am văzut porțile vechi, și mi-a fost drag...” La fel, Pavel Caba vorbește despre ale sale „[...] fluier care sunt din zona noastră – cu o tortiță, acolo, care este zonală, de aici, specifică Vrancei”. Producția ceramică a lui Grigore Ciungulescu indică, de asemenea, proveniența locală: „Îmi iese din mână tot ceea ce-am învățat și am pomenit în Oboga, aicea.” O asemenea recunoaștere întemeiază paternitatea meșteșugărească și deopotrivă autenticitatea practicienilor artizani (Constantin, 2007a, 2015).

În același timp, creatorii populari nu șovăie în a se referi și la aspectele inovative ale muncii lor, prezentându-le drept o dezvoltare (de ei operată) a tradițiilor din trecut¹⁵. Potrivit lui Toma Rapa, „motivele acelea [ale cusăturilor populare] pe care le-am găsit vechi, vechi, le-am modificat, le-am sintetizat eu, așa cum am putut, și-am făcut [prin cioplirea lemnului] *rozeta* aceea din casă, am adus-o la o seamă de petale...” Ștefan Csukat și Iosif Csukat (doi frați maghiari, ceramiști din Suceava) arată cum „noi practicăm o tehnică nouă, o imitare a ceramicii pictate. Am inventat-o noi, de vreo trei ani: este un liant special, cu care îmbrăcăm atât lemnul, cât și sticla-sticlă, ceramica – oale de Marginea, oale obișnuite...” Prin adaptarea unui vechi artefact la instrumentarul muzical, Teodor Busnea (Râmnicu Vâlcea) oferă un alt exemplu de înnoire a „filonului” tradițional în artizanat: „*căucul*, deci... caucul de băut apă (se și observă aici, cu mâner)... eu l-am făcut să cânte cam... între taragot și saxofon, cam așa are un sunet: clar!”

CONCLUZII

Artefactele și narațiunile meșteșugarilor recomandă *meșteșugirea* ca fiind conținutul cultural prin excelență al artizanatului din satele și târgurile de artă

¹⁴ Poate că printre cele mai reprezentative repere ale tradițiilor meșteșugărești din țara noastră este portul românesc, descris de Olga Horșia și Paul Petrescu în „remarcabila unitate” a acestuia sub raportul a „cinci aspecte de bază”: materia primă (țesături albe de lână, în sau bumbac), croiala prin tăietura simplă în foi drepte de pânză sau de stofă și folosirea integrală a bucăților rezultate (pentru cămăși, cioareci, sumane, cojoace...), ornamentică realizată prin câmpuri precis delimitate subliniind liniile corpului omenesc și valorificând motivele decorative (predominant geometrice și, mai recent, florale și zoomorfe), sobrietatea cromatică și armonizarea roșului, negrului și firului de aur) și structura ordonată ce cuprinde învelitoarea de cap, cămășa cu poale, brâu și bete, catrința, pieptarul de piele și haina lungă de dimie (în costumul femeiesc), căciula/pălăria, cămășa lungă, brăul/chimirul de piele, haina lungă de dimie/cojocul mare (în costumul bărbătesc) (Horșia, Petrescu 1972: 73–77). Autorii notează (în context) „regulile moștenite din vechime” și „îndelungata tradiție și practică” transmise „de la o generație la alta” în arta vestimentației populare din România.

¹⁵ Iată cum este prezentată împodobirea ouălor cu mărgelile, ca un „procedeu recent” în arta populară din Bucovina: „Se folosește în acest scop, ca și în cazul ouălor încondeiate clasice, ceara curată de albine în care se așează minuscule și strălucitoare mărgelile de piatră și sticlă. Tehnica e diferită însă de cea <clasică>, înseși materialele ce se folosesc fiind, în afară de ceară, altele. Ouăle golite prin suflare și bine uscate se umplu cu ceară topită; oul cu noul său conținut este scufundat de câteva ori în ceară, îmbrăcându-i-se astfel coaja în câteva straturi succesive, pe care se vor aplica mărgelile” (Zahacinschi & Zahacinschi, 1992: 30–31).

țărănească din România contemporană. În acest fel, diferențele de integrare a muncii meșteșugarilor în sistemul economic dominant dinaintea de 1989 (cooperarea meșteșugărească în socialism [Horșia, Petrescu, 1972]) și după această dată (con competiția de piață în târgurile post-socialiste de artă populară [Constantin, 2003, 2007 b, 2010]) par a fi însoțite de un *continuum manufacturier* ce definește, în ultimă instanță, istoricitatea amplă a creativității artistice tradiționale.

După cum am încercat să arătăm, *a meșteșugi* nu echivalează pur și simplu (oricum, nu întotdeauna) orice fel de manoperă, mai mult sau mai puțin „populară”. În cele discutate anterior aici, măiestria artizanilor – nu arareori etalată înaintea turiștilor, ca un fel de „certificat de garanție” în distribuirea comercială a obiectelor meșteșugărești – apare ca un complex de trăsături etnografice în general recunoscute ca distingând „adevărată” creativitate (revendicarea unei ascendențe tradiționale, dexteritatea manuală, conceptualizarea pieselor de artă a fi lucrate – sunt probabil caracteristicile cele mai recurente ale „complexului” în discuție). Cu toate acestea, *meșteșugirea/măiestria* încorporează multe alte „atribute” care (tocmai prin variabilitatea lor de la un meșteșugar la altul, sau pe ansamblul centrelor de artă populară din țara noastră) asigură diversitatea și vitalitatea artizanatului de ieri și de azi. Astfel, apartenența tradițională poate fi deplin compatibilă cu adaosul personal al artizanilor și cu încadrarea obișnuită a muncii lor într-o rudenie intergenerațională, așa cum (prin mâinile aceluiași meșteșugar) „tradiția” este și continuată, și înnoită. Oricât de convingătoare ar fi redată manufactura meșteșugărească, prin precizie și iscusință, cu prilejul „demonstrațiilor” de atelier sau de la târg, ea este completată (și verificată) prin stăpânirea fazelor de lucru și componentelor ce dau naștere unor „produse” artistice de profil. „Furtul meseriei”, *harul* și dragostea de meșteșug sunt tot atâtea elemente ale „alchimiei” prin care idei și „substanțe” cu o proveniență îndeobște locală și *strămoșească* ajung să dea identitate și menire acestor practicieni și reprezentanți ai tradițiilor „de la țară”.

BIBLIOGRAFIE

1. CONSTANTIN, MARIN (2003). „The Folk Artisans and Their Work: From Socialism to Market Economy. A Field Research in Five Ethnographic Areas of Romania”, *Southeastern Europe/L'Europe de Sud-Est*, Idyllwild, California, Vol. 30, p. 75–107.
2. CONSTANTIN, MARIN (2007a). „Authorship, Representation, and Style in the Folk Artisanship of the 2000s Romania”, *New Europe College GE-NEC Program 2004–2005, 2005–2006, 2006–2007*, p. 557–598.
3. CONSTANTIN, MARIN (2007b). „The Craft-and-Market Process of Folk Artisanship in Post-Socialist Romania”, *Canadian and American Slavic Studies*, Vol. 41 (4), p. 375–434.
4. CONSTANTIN, MARIN (2010). „Artizanatul minorităților etnice în Banat, Dobrogea și Transilvania”, *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei – X*, In Honorem Prof. Univ. Dr. Ion H. Ciubotaru, Complexul Național „Moldova”, Muzeul Etnografic al Moldovei, Iași, p. 281–316.
5. CONSTANTIN, MARIN (2015). „Ethnographic Authenticity in Romania: Visual and Narrative Highlights of Paternity in Crafts”, „Revista de Etnografie și Folclor/Journal of Ethnography and Folklore”, 1–2, p. 159–167.

6. FOCȘA, GHEORGHE (1971). „Aspecte etnografice din Țara Zarandului”, „Studii și Cercetări”, Muzeul Satului, p. 3–82.
7. FOCȘA, OVIDIU (2008). „Ioan Bud, meșter drănițar de pe Valea Cosăului, Budești – Maramureș”, *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*, VIII, p. 211–220.
8. HORȘIA, OLGA; PETRESCU, PAUL (1972). *Meșteșuguri artistice în România*, Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești, București.
9. MARCU, NATALIA (1971). „Cojocăritul – meșteșug artistic în satele Saravale și Igrăș, județul Timiș”, „Studii și cercetări”, Muzeul Satului, p. 371–88.
10. PETRESCU, PAUL (1969). *Imaginea omului în arta populară românească*, Editura Meridiane, București.
11. STAHL, PAUL H. (1969) *Meșterii țărani români și creațiile lor de artă*, București, Editura Enciclopedică Română.
12. STOICA, GEORGETA (1984). *Romanian Peasant Houses and Households*, Editura Meridiane, București.
13. VLĂDUȚIU, ION (1981). *Creatori populari din România*, Editura Sport-Turism, București.
14. ZAHACINSCHI, MARIA; ZAHACINSCHI, NICOLAE (1992). *Ouăle de Paști la români*, Editura Sport-Turism, București.