

**ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL DE ETNOLOGIE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U. 7.048 (043.2)

MOISEI LUDMILA

**ORNAMENTICA ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

612.01 – ETNOLOGIE

Teză de doctor în istorie

Conducător științific:

ȘOFRANSKY Zinovia

Dr.hab. în istorie

Autorul:

MOISEI Ludmila

CHIȘINĂU, 2015

© Moisei Ludmila, 2015

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză)	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	9
1. ORNAMENTICA ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE – ABORDĂRI TEORETICO-METODOLOGICE	16
1.1. Conceptualizarea evolutivă a ornamenticii tradiționale.....	16
1.2. Gradul de investigare a problemei. Teorii și interpretări	35
1.3. Metodologia cercetării ornamenticii țesăturilor tradiționale	49
1.4. Concluzii la capitolul 1	56
2. ORNAMENTICA ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE – PARTE COMPONENTĂ A PATRIMONIULUI NAȚIONAL	58
2.1. Ornamentica țesăturilor între tradiție și inovație	58
2.2. Diversitatea ca valoare în ornamentica țesăturilor de interior	72
2.3. Interferențe culturale în ornamentica țesăturilor tradiționale.....	91
2.4. Concluzii la capitolul 2	108
3. SEMNIFICAȚII ALE MOTIVELOR DECORATIVE ÎN SISTEMUL ICONOGRAFIC ORNAMENTAL	109
3.1. Importanța analizei semantice în exprimarea diversității ornamentelor	109
3.2. Semnificații ideatice ale decorului geometric	114
3.3. Imagini simbolico-metaforice ale motivelor fiziomorfe	122
3.4. Concluzii la capitolul 3	145
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	147
BIBLIOGRAFIE	150
ANEXE	159
ANEXA 1. Semne ale sistemului de comunicare/scriere devenite motive ornamentale	159
ANEXA 2. Simboluri ale soarelui în ornamentica textilă	160
ANEXA 3. Structuri decorative fragmentare.....	161
ANEXA 4. Structuri decorative unitare	162
ANEXA 5. Motive geometrice în ornamentica țesăturilor din lână.....	164
ANEXA 6. Motive fitomorfe în ornamentica țesăturilor din lână	168

ANEXA 7. Covoare cu motivul podnosul din colecția E.Postolachi.....	172
ANEXA 8. Țesături cu motive avimorfe, zoomorfe	173
ANEXA 9. Reprezentări ale motivelor decorative antropomorfe pe țesăturile din lână	176
ANEXA 10. Motive decorative în ornamentica țesăturilor din fibre textile	179
ANEXA 11. Motive decorative pe țesături din Estonia, Lituania, Grecia, Suedia, Norvegia, Austria, Franța, Italia, Danemarca, Bulgaria, Spania, Rusia	185
ANEXA 12. Covoare tradiționale din Azerbaijan	191
ANEXA 13. Lista informatorilor	192
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	194
CURRICULUM VITAE	195

ADNOTARE

Moisei Ludmila, Ornamentica țeșăturilor tradiționale din Republica Moldova, teză de doctor în istorie, Chișinău, 2015. Teza include: introducere, trei capitole, adnotări în trei limbi, concluzii și recomandări, bibliografie din 190 de titluri, 13 anexe, 42 figuri, 8 tabele, 2 scheme, 149 pagini text de bază. Rezultatele obținute sunt publicate în 23 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: ornament, ornamentică, țeșături tradiționale, semantică, geometrism, ornamente fitomorfe, ornamente zoomorfe, ornamente antropomorfe, interferențe culturale.

Domeniul de studiu: 612.01 – Etnologie.

Scopul tezei constă în studierea particularităților ornamentale ale țeșăturilor tradiționale ca sursă de identitate culturală și parte componentă a patrimoniului național din Republica Moldova.

Obiectivele prezentei cercetări constau în: analiza lucrărilor științifice cu privire la gradul de investigare a temei; cercetarea evoluției motivelor decorative în contextul artei ornamentale; evidențierea caracteristicilor tradiționale și inovative ale ornamenticii țeșăturilor tradiționale din Republica Moldova, determinat de impactul aculturației; analiza comparată a semnificațiilor simbolico-metaforice ale motivelor ornamentale; elaborarea recomandărilor științifice ce țin de implementarea politicilor de perspectivă a patrimoniului național.

Problema științifică importantă soluționată constă în *determinarea* particularităților ornamentale ale țeșăturilor tradiționale, *fapt care a condus* la abordarea semantică a motivelor decorative, *în vederea estimării rolului* ornamenticii țeșăturilor tradiționale ca sursă de identitate culturală și parte componentă a patrimoniului etnografic național.

Noutatea și originalitatea științifică. Lucrarea reprezintă primul studiu științific de sinteză în etnografia autohtonă ce abordează problema ornamenticii pe țeșături, caracteristici inovative, semnificații ale motivelor decorative, consecințe ale aculturației.

Semnificația teoretică derivă din rezultatele analizei detaliate a evoluției ornamenticii țeșăturilor tradiționale, cu scopul de a evidenția aspecte noi de cercetare.

Valoarea aplicativă. Materialele expuse în lucrare pot fi folosite în cursurile universitare și în programele școlare de profil, la elaborarea unor serii de prelegeri și cursuri speciale de etnologie și antropologie culturală, semiotică, în emisiuni televizate și radiofonice. Toate acestea necesită a fi realizate în scopul perpetuării artei populare în spiritul valorilor tradiționale.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost prezentate în cadrul a 23 articole științifice și de popularizare a științei publicate în diverse reviste de specialitate din Republica Moldova și România Volumul total depășește 7 coli de autor.

АННОТАЦИЯ

Моисей Людмила. Традиционная текстильная орнаментика в Республике Молдова. Диссертация на соискание ученой степени доктора истории. Кишинев, 2015. Структура работы: Введение, 3 главы, аннотации на трех языках, Выводы и рекомендации, Библиография из 190 наименований, 13 приложений, 42 рисунков, 8 таблиц, 2 схемы, 149 страницы базового текста. Полученные результаты отражены в 23 научных публикациях.

Ключевые слова: орнамент, орнаментика, традиционные ткани, семантика, геометризм, фитоморфные, зооморфные, антропоморфные орнаменты, культурные интерференции.

Область исследования: 612.01 – Этнология.

Цель работы состоит в выявлении ценностных характеристик традиционной текстильной орнаментики как источника идентичности и составной части культурного наследия Республики Молдова.

Задачи работы: исследование эволюции декоративных мотивов в контексте орнаментального искусства, анализ морфологических и эстетических особенностей орнаментальных мотивов; выявление традиционных и современных характеристик традиционных тканей как орнаментированных объектов; оценка влияния культурных интерференций на текстильную орнаменту.

Решенная научная задача состоит в демонстрации того, что традиционные ткани с декоративными мотивами являются отличительным компонентом национальной идентичности, а посредством транслируемого сообщения становятся одним из наиболее древних способов коммуникации, микроуниверсумом традиционного интерьера.

Новизна и научная оригинальность работы. Работа представляет собой первое научное исследование в местной этнографии, в котором рассматривается проблема текстильной орнаментики, анализируются современные и традиционные характеристики, семантика декоративных мотивов, последствия аккультурации.

Теоретическая значимость исходит из результатов детального анализа эволюции традиционной текстильной орнаментики с целью выявления новых аспектов исследования.

Практическая значимость. Сведения, представленные в работе, могут быть использованы в университетских курсах и профильных школьных программах, при разработке курсов лекций и спецкурсов по этнологии и культурной антропологии, семиотике, в теле- и радиопередачах. Все это осуществляется с целью сохранения народного искусства в духе традиционных ценностей.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования были изложены и отражены в 23 статьях в профильных научных журналах Республики Молдова и Румынии. Общий объем публикаций превышает 7 авторских листов.

ANNOTATION

Moisei Ludmila. Traditional textile ornaments in the Republic of Moldova. Thesis for the degree of Doctor of History. Chisinau, 2015. Structure of the thesis: Introduction, 3 chapters, annotations in 3 languages, Conclusions and recommendations, Bibliography of 190 references, 13 annexes, 42 figures, 8 tables, 2 schemes, 149 pages of the base text. The results of the research are reflected in 23 scientific papers.

Keywords: ornament, ornamentation, traditional fabrics, semantics, geometrism, fitomorphic, zoomorphic ornaments, anthropomorphic ornaments, cultural interferences.

Research field: 612.01 – Ethnology.

Goal of the thesis is to identify value characteristics of traditional textile ornamentation as a source of identity and constituent part of the cultural heritage of the Republic of Moldova.

Objectives of the thesis: analysis of bibliographical sources to assess the degree of topic elaboration; study of the evolution of decorative motifs in the context of ornamental art, the analysis of morphological and aesthetic features of ornamental motifs; identification of traditional and modern characteristics of traditional fabrics as ornamented objects; assessment of the impact of cultural interferences on the textile ornamentation.

Resolved scientific problem is to determine the ornamental features of traditional fabrics, in fact which led to the semantic approach of the decorative motifs, to estimate the role of traditional fabric ornamentation as a source of identity and part of the cultural heritage.

Scientific novelty and originality. The work is the first scientific study in the local ethnography, in which the problem of textile ornaments is considered. There are analyzed traditional and modern characteristics, semantics of decorative motifs, ambivalent consequences of acculturation.

Theoretical value derives from the results of detailed analysis of the evolution of traditional textile ornamentation aimed at identifying new aspects of research.

Applicative value. Materials provided in the thesis can be used in university courses and school programs, for the elaboration of lectures and special courses on Ethnology and Cultural Anthropology, Semiotics, on TV and in radio broadcasts. All this is aimed at preserving folk art in the spirit of traditional values.

Implementation of scientific results. The results of the research were presented and reflected in 23 articles in profile scientific journals of the Republic of Moldova and Romania. General volume of publications exceeds 7 author's sheets.

LISTA ABREVIERILOR

A. – anexa

a.n. – anul nașterii

C.M. „Arta Rustică” – Complexul de Meșteșuguri “Arta Rustică”

Coord. – coordonator

doc. – document

inf. – informator

MNEIMN– Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală

MNIEL – Muzeul Național de Istorie și Etnografie Leova

MNIES – Muzeul Național de Istorie și Etnografie Soroca

MNIEU – Muzeul Național de Istorie și Etnografie Ungheni

mst. – mănăstire

mun. – municipiul

R.C.N. “Orheiul Vechi” – Rezervația Cultural-Naturală “Orheiul Vechi”

RSR – Republica Socialistă România

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenești

Tom. – tomul

Trad. – traducere

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate

Ornamentica tradițională, constituie ansamblul elementelor, compozițiilor ornamentale și motivelor decorative, ce formează decorul unui obiect, al unui spațiu. Inserată în contextul etnopsihologic și etnocultural, prin diversitatea de motive decorative, ornamentica nu reprezintă doar decorul, dar exprimă viziunea colectivității umane asupra lumii, precum și un mod de comunicare ideatic. Constituie o multitudine de semnificații exprimate plastic prin semne, simboluri, metafore, alegorii și arhetipuri ancestrale care de-a lungul secolelor au ilustrat istoria existențială și spirituală a poporului nostru.

Cercetarea domeniului este actuală din mai multe puncte de vedere. Astăzi, când procesul globalizării se declanșează vertiginos peste toate domeniile vieții, punând într-un real pericol identitatea culturală, această problemă, ce abordează un alt mod al neamului nostru de a fi și de a dăinui peste spații și timpuri, este de o stringentă actualitate. Prin aceasta se explică faptul că în prezent, ornamentica, prin omniprezența sa, a devenit un domeniu de cercetare interdisciplinară la care participă specialiști din diferite domenii: etnografi, folcloriști, geografi, sociologi, istorici, arhiviști, muzeografi ș.a. Prin urmare, este necesară o cercetare științifică multiaspectuală a ornamenticii țesăturilor tradiționale, a locului acesteia în contextul etnocultural ca parte componentă a patrimoniului național al Republicii Moldova.

Ornamentica reflectă preocupările oamenilor legate de cunoașterea și folosirea bogățiilor pământului, de contemplarea și înțelegerea cerului, de pătrunderea în tainele vieții și ale morții. Încercările de a desluși și a rezolva aceste probleme universale și personale, au fost redată în decorul țesăturilor prin mijloace și forme specifice, oferindu-ne posibilitatea de a trăi împreună cu cei care au codificat sinteza gândirii. Astfel, pe lângă aspectul estetic motivele decorative, devin și un mod de comunicare simbolic. Ele duc mai departe ecoul unei bogate vieți spirituale, constituind în același timp fondul statornic al tradițiilor populare, devenit izvor de inspirație pentru creația contemporană.

În această ordine de idei, constatăm necesitatea unor noi cercetări cu privire la studierea țesăturilor ca parte componentă a identității culturale, dar și din perspectiva descifrării textelor de ornamente, prin raportarea motivelor decorative la imaginea lumii și la sistemul de reprezentări simbolice. Exigența studiilor la nivel teoretic, dar și necesitatea evaluării rolului ornamenticii țesăturilor în societatea contemporană devin premisele esențiale ale cercetării.

Alegerea temei de cercetare a fost motivată și de fenomenul schimbării viziunii societății (grupurilor sociale, actorilor sociali, informatorilor) asupra obiectului investigat. În

prezent, când totul este invadat de kitch, când în vogă sunt valorile altor culturi, memoria colectivă, ne determină să acționăm în direcția promovării valorilor tradiționale, autentice, care se regăsesc în țesături (*scoarțe, lăicere, păretare, războaie, ștergare* ș.a.), în motivele decorative apotropaice și cu rang de arhetip, în semnificațiile decorului simbolic al țesăturilor. Fundamentarea teoretico-explicativă a proceselor de evoluție și analiză a ornamenticii țesăturilor tradiționale va contribui la completarea aspectelor investigate anterior în diverse domenii științifice și constituie un nou aspect conceptual în știința etnologică.

Lucrarea realizată, în consecință evidențiază moduri de formulare a obiectivelor de cercetare – elemente general acceptate în științele socioumaniste ca fiind temelia gândirii etnologice în conceptualizarea subiectului cercetat.

Scopul tezei constă în studierea particularităților ornamentale ale țesăturilor tradiționale, ca sursă de identitate culturală și parte componentă a patrimoniului național din Republica Moldova.

Pentru atingerea scopului cercetării au fost înaintate următoarele **obiective**:

- Cercetarea evoluției motivelor decorative în contextul artei ornamentale;
- Analiza lucrărilor științifice cu privire la gradul de investigare a temei;
- Evidențierea caracteristicilor tradiționale și inovative ale ornamenticii țesăturilor tradiționale din Republica Moldova;
- Analiza comparată a semnificațiilor simbolico-metaforice ale motivelor ornamentale;
- Determinarea impactului interferențelor culturale asupra modificării ornamenticii țesăturilor tradiționale.
- Elaborarea recomandărilor științifice ce țin de implementarea politicilor de perspectivă a patrimoniului național.

Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor de cercetare.

Ornamentica țesăturilor a devenit astăzi un domeniu de cercetare interdisciplinară la care participă specialiști din diferite domenii: etnografi, antropologi folcloriști, geografi, sociologi, istorici, arhiviști, muzeografi ș.a. Ca domeniu de creație și cercetare, situat la intersecția etnologiei cu antropologia și istoria artei, lucrarea oferă și o clasificare a ornamentelor populare tradiționale moldovenești pe fundalul general al comunicării umane. Fiind inițial semne abstracte, geometrice, ornamentele nu erau decât un mod de comunicare, un cod simbolic dintre emițător și receptor.

Cele mai vechi date care reflectă aceste idei sunt oferite de documentele istorice, consemnările scriitorilor și călătorilor străini, operele cărturarilor. Aspecte ale culturii materiale

sunt menționate în lucrări de sinteză, studii și monografii tematice din secolele XIX-XX. Unele au fost abordate în studiile și monografiile sistematice ale cercetătorilor din diferite timpuri. Ținem să menționăm lucrările precursorilor noștri: L. Blaga [17], M. Eliade [56], N. Iorga [77]. Deoarece lucrarea presupune aspecte ale interferențelor culturale, am cercetat literatura de specialitate din alte țări în care sunt abordate aspecte ale ornamenticii: A. Abbrial [179], M. Kaarma [188], H. Kuma [189], E. Veveris M. Kuplais [190], R. Peesch [187], R. Shepherd [132], K. Gilbert, H. Kuhn [72], C. Gibson [70, 71], care au abordat anumite particularități artistice și simbolice ale ornamenticii diverselor țesături.

În spațiul românesc, tema a fost cercetată de N. Dunăre [51], P. Petrescu [114, 115, 116, 117], T. Bănățeanu [10, 11], G. Stoica [139, 140, 141], E. Florescu [60] etc., care abordează aspecte ale evoluției și semnificației motivelor decorative în ansamblul ornamental al țesăturilor de interior.

În literatura de specialitate rusă, bulgară problema cercetată este tratată de B. Râbakov [176], A. Losev [171], I. Lotman [172], E. Klaiiv [168], V. Darkevici [166], L. Dințes [167], I. Koev [164], I. Gherciuc [164] ș.a. Autorii oferă informații despre simbolismul motivelor decorative, despre particularitățile decorative ale țesăturilor, dar și despre gradul de utilitate a acestora în cadrul ciclurilor vitale.

Un suport istoriografic și științific pentru formarea opiniei cercetătorului privind ornamentica țesăturilor tradiționale îl constituie lucrările specialiștilor din Republica Moldova: D. Goberman, V. Marcheveci [88], V. Zelenciuc [160], E. Postolache [121, 122, 123, 124, 125], M. Livșiț [170], Z. Șofransky [144, 146, 148, 149], S. Șaranuța [142], V. Buzilă [22, 23, 24, 25, 26], A. Simac [133, 134, 135], Gh. Mardare [91, 91] ș.a.

În prezent este important să reactualizăm ideea că țesăturile tradiționale, pe lângă funcțiile utilitare, sunt o formă de reprezentare a unor conținuturi ideatice esențiale pentru comunitate, asigurând echilibrul societății cu natura și cu sfera divinității, argumentând astfel teoretic și metodologic rolul și locul ornamenticii în țesăturile tradiționale ca model etnocultural. Acest important domeniu al artei populare, în care s-au realizat autentice valori artistice, merită o prezentare sistematică, pentru a releva adevăratele performanțe valorice ale ornamentului.

Metodologia cercetării științifice. În realizarea obiectivelor propuse ne-am condus de concepțiile științifice privind legitățile dezvoltării societăților umane, în care cunoașterea trecutului prin prezent și a prezentului prin trecut este o condiție necesară în percepția perfectă a caracteristicii unei epoci.

Un rol important în elaborarea metodologică a abordării temei îl au teoriile științifice ale clasicilor. Se știe că antropologul E. Durkheim [53] a formulat în opera sa un segment de

inspirație antropologică „o teorie sociologică a simbolizării”, teorie ce ghidează de multă vreme cercetările etnologice, iar Cl. L. Strauss [84] propune o „teorie simbolică a societății”. În acest context trebuie menționat și aportul antropologului și etnografului american Cl. Geertz, care susține că tot ce observăm și analizăm ca acțiune simbolică include gândirea și este de natură socială, analizată ca text trăit [67]. Astfel, cercetarea temei ține de modelul de analiză culturală și are caracter interpretativ.

Realizarea obiectivelor științifice propuse în prezenta lucrare este condiționată nu doar de analiza izvoarelor istorico-etnografice, ci și de modul de interpretare a lor. În acest fel, pentru a aborda tema propusă spre investigare am utilizat următoarele metode de cercetare: *obsevația participativă, înregistrarea interviului, metoda interpretativă, deductivă, calitativă, istorico-comparativă și structural funcțională.*

Metodele menționate permit elucidarea dezvoltării artei ornamentale, semnificația ornamentelor, evidențiind impactul interferențelor culturale asupra evoluției ornamenticii țesăturilor tradiționale din Republica Moldova, dar și specificul tradițional în raport cu cel european, făcând referire la fenomenul aculturației.

Metodele de cercetare empirică au fost aplicate în diferite raioane ale Republicii Moldova (Telenești, Orhei, Cantemir, Ialoveni, Soroca, Leova, Glodeni, Dondușeni, Ungheni, Rezina), dar și cu ocazia diverselor festivaluri naționale și internaționale de promovare a valorilor tradiționale (Ziua Universală a Iei, Festivalul „Frumos covor basarabean”, Târgul Național al Covorului „Covorul Dorului” etc). Respondenții (majoritatea se găsesc în lista informatorilor) sunt meșteri populari care au practicat sau mai practică meșteșugul țesutului, brodatului, croșetatului și prin cunoștințele pe care le posedă sunt reprezentanții, mesagerii care exprimă viziunea colectivităților umane. Astfel, din metodele aplicate în raport cu aceștia am soluționat mai multe probleme înaintate spre cercetare.

Pentru generalizarea opiniilor expuse în lucrările teoretice ale cercetătorilor care au abordat problema ornamenticii țesăturilor tradiționale, dar și pentru argumentarea concluziilor au fost aplicate: *analiza și sinteza, analogia, inducția și deducția* etc. La elaborarea tezei ne-am condus și de unele principii teoretico-metodologice: *principiul științific al obiectivității, evoluționismului social și cultural, raționalismului, istorismului și umanismului, determinismului istoric, funcționalismului, structuralismului ș.a.*

Noutatea științifică este determinată de scopul și obiectivele tezei, de rezultatele, concluziile și recomandările înaintate cu privire la promovarea ornamenticii ca sursă de comunicare, ca manifestare a imaginarului și creativității omului, ca parte componentă a tezaurului cultural național. Prezenta lucrare este primul studiu de sinteză în istoriografia

națională care abordează problema evoluției artei ornamentale pe țesături, analiza, țesăturilor ca texte de ornamente, trasează caracteristici moderne și tradiționale ale țesăturilor, reieșind din rolul polifuncțional, dar mai ales, descifrează conținutul simbolic-metaforic al textelor ornamentale și a celor mai frecvente motive decorative ce reflectă mentalitatea tradițională a poporului nostru.

Studiul a fost efectuat în baza analizei surselor istoriografice naționale și internaționale din diferite perioade istorice, fapt ce ne-a permis să relevăm impactul ambivalent al interferențelor culturale asupra evoluției motivelor decorative, evidențiind aspecte progresive și regresive ale inovației, dar și posibilitatea de a face un studiu comparativ în plan național și european cu referire la unul din cele mai semnificative motive naționale cu valoare universală – *pomul vieții*.

Prin analiza aspectelor inovative, s-a operat cu noțiunile *artă generativă* sau *artă permutațională* – termeni noi în circuitul științific din Republica Moldova, ce desemnează tehnica decorativă, care, urmând un anumit algoritm al unui limbaj de programare, valorifică vechile motive decorative, sporește complexitatea arhetipurilor, generând noi tipuri de ornamente. În acest mod, arta și cibernetica implică tinerii în cunoașterea și promovarea motivelor decorative. Această abordare permite apariția unor metafore majore în lucrările lor, atrăgând atenția asupra relației dintre om și calculatoare.

Problema științifică importantă soluționată constă în *determinarea* particularităților ornamentale ale țesăturilor tradiționale, *fapt care a condus* la abordarea semantică a motivelor decorative, *în vederea estimării rolului* ornamenticii țesăturilor tradiționale ca sursă de identitate culturală și parte componentă a patrimoniului etnografic național.

Importanța teoretică a lucrării constă în : 1. Determinarea abordărilor teoretice și metodologice principale cu privire la aria de cercetare a temei sub diverse aspecte. 2. Elaborarea modelului teoretico-explicativ cu privire la evoluția motivelor decorative în contextul artei ornamentale. 3. Aspectele abordate contribuie la îmbogățire și diversificarea cunoștințelor în domeniul ornamental, care ulterior, vor permite valorificarea unor aspecte teoretice, cum ar fi dezvoltarea conceptului de *artă generativă* și al fenomenului aculturației în contextul globalizării. 4. Teza poate constitui un punct de reper pentru investigațiile științifice ulterioare în domeniul artei ornamentale și în alte ramuri adiacente.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele expuse în lucrare pot fi folosite în cursurile universitare și în programele școlare, la elaborarea unor serii de prelegeri și cursuri speciale de etnologie și antropologie culturală, semiotică, organizarea orelor de educație tehnologică, a sărbătorilor tradiționale, a valorificării potențialului artistic al tinerilor în scopul perpetuării artei populare în spiritul valorilor tradiționale. Datele expuse pot fi utilizate în emisiuni televizate și

radiofonice. Utilizarea materialelor de teren, a informațiilor din prezenta teză constituie modele ale creațiilor populare integrate în circuitul științific și în proiectarea unor studii practice de viitor.

Aprobarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost prezentate și discutate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale: Conferința științifică cu participare internațională dedicată „Zilei Universale a Iei”. Muzeul Național de Istorie și Etnografie. Chișinău, 24 iunie 2013; Conferința științifică cu participare internațională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiul artelor” (ediția V- VIII), anii 2009-2014, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM; Conferința științifică cu participare internațională „Noi tendințe în protecția și promovarea patrimoniului cultural, național și european”, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, 27 septembrie 2013; Conferința Internațională „Colocviile Brăiloiu” (ediția a VIII-a). Institutul de Etnografie și Folclor. București, 24-26 octombrie 2013; Conferința științifică națională „Artur Gorovei – 150 ani de naștere”, IPC al AȘM, Centrul de Etnologie, 10 aprilie 2014. Conferința internațională „Muzeologia/muzeografia: tradiție, modernitate, dezvoltare științifică. Muzeul Național de Istorie Naturală – 125 ani de activitate”. Chișinău, 23 octombrie 2014; Conferința științifică „Patrimoniul cultural, national și universal: dialog istoric”. Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, 13-14 noiembrie 2014. Conferința științifică internațională „Folclor și postfolclor în contemporaneitate”. Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice, Chișinău, 11-12 decembrie 2014.

Publicații la tema tezei. Rezultatele cercetării și-au găsit reflectare în 23 articole științifice publicate în literatura științifică de specialitate din Republica Moldova și România.

Rezultate științifice principale înaintate spre susținere. Au fost identificate și analizate principalele particularități valorice ale ornamenticii ce caracterizează țesăturile tradiționale, au fost analizate și descifrate semnificațiile simbolice ale celor mai frecvente motive decorative, evidențiate anumite asemănări ale sistemului ornamental, reieșind din impactul interferențelor culturale.

Sumarul compartimentelor tezei:

Introducerea include: *actualitatea, gradul de investigare, scopurile și sarcinile cercetării, suportul metodologic și teoretico-științific al tezei, noutatea științifică și valoarea practică a cercetărilor, semnificația și valoarea aplicativă a rezultatelor cercetării.*

Capitolul 1 – **Ornamentica țesăturilor tradiționale – abordări teoretico-metodologice** se axează pe aspectele teoretice ale cercetării, precum și și analiza conceptului de ornamentică. Este supus analizei un spectru larg de lucrări tematice, începând cu cele de

pionierat până la cele mai recente elaborări teoretico-metodologice care au servit în calitate de suport în valorificarea obiectivelor de cercetare. Tot în acest capitol este analizată evoluția artei ornamentale și a principalelor motive decorative ca elemente de continuitate în arta tradițională din Republica Moldova. Sunt evidențiate și analizate diferite teorii cu privire la originea motivelor decorative. Se pune accent pe teoria celor patru semne simbolice fundamentale enunțate de cercetătorii J. Chevalier și A. Gheerbrand.

Capitolul 2 – Ornamentica țesăturilor tradiționale – parte componentă a patrimoniului național – descrie particularitățile ornamentale ale principalelor țesături de interior, confecționate din lână și din fibre textile vegetale (scoarțe, lăicere, păretare, covoare, ștergare). Printr-o analiză minuțioasă, din punct de vedere estetic, dar mai ales a descifrării textelor de ornamente ce ni le oferă țesăturile, conchidem, că acestea pot fi considerate parte componentă a identității culturale. De asemenea, este analizat caracterul inovativ și tradițional al țesăturilor, reieșind din impactul fenomenului aculturației asupra valorilor tradiționale. În acest sens, abordăm valorile estetice decorative și nedecorative, ca aspecte tradiționale. Caracterul inovativ este explicat prin prisma calităților estetice și morfologice ale țesăturilor. Este evidențiat rolul tapiseriilor – ca o simbioză a tradiționalului cu modernul. Un rol aparte am acordat *artei generative* și modului de promovare prin această tehnică computerizată a motivelor decorative tradiționale.

Capitolul 3 – Semnificații ale motivelor decorative în sistemului iconografic ornamental – evidențiază principalele particularități plastico-decorative ale motivelor ornamentale. De asemenea, elaborăm o tipologie a ornamentelor, accentul punându-se pe clasificarea semantică. În capitol sunt analizate și descifrate sensurile ideatice ale decorului geometric, dar și conținutul imaginilor simbolico-metaforice ale motivelor fiziomorfe. Capitolul prezintă aspecte inedite privitor la particularitățile similare și distincte ale țesăturilor din diverse arii culturale.

Concluziile și recomandările generale ale cercetării includ principalele rezultate obținute, în baza investigațiilor de teren, a literaturii de specialitate, a izvoarelor istorice, arheologice și lingvistice studiate la realizarea lucrării.

Cuvinte-cheie: ornamentică, cromatică, țesături tradiționale, geometrism, ornamente fitomorfe, ornamente zoomorfe, ornamente antropomorfe, ornamente simbolice, simbol, arhetip, păretar, lăicer, scoarță, covor, față de masă, batistă, ștergar, aculturație, interferențe culturale.

1. ORNAMENTICA ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE – ABORDĂRI TEORETICO-METODOLOGICE

1.1. Conceptualizare evolutivă a ornamenticii tradiționale

Arta ornamentală cu toate inerentele exprimări individuale, locale sau zonale, constituie una dintre cele mai veridice modalități de comunicare etnoculturală și de sistematizare colectivă a reprezentărilor din lumea înconjurătoare, se caracterizează prin poziția intermediară ce o ocupă între arta primitivă dominant magică și simbolică și cea cultă, estetică.

Ca modalitate de decor, ornamentica exprimă o latură a specificului cultural, a modului de a concepe și produce valori estetice, este o reproducere artistică a realității înconjurătoare (materială, socială, spirituală). Din punct de vedere etimologic, cuvântul *ornamentica* provine din latinescul *ornamentum*, cu semnificație de înfrumusețare, ornare, decor, împodobire [86, p. 109]. În general, se întâlnește alături de celelalte derivate – *ornamenta*, *ornamental*, *ornamentare*, *ornamentație*.

În istoriografie, mai mulți autori au abordat conceptul de ornamentică, astfel încât în prezent, există mai multe definiții cu indicii stilistice și semantice. O definiție generală a ornamenticii o atestăm în *Dicționarul enciclopedic* [1999], coordonator M. Popa în care ornamentica este explicată ca „un mod de concepere și dispunere a motivelor ornamentale (în arhitectură și artele decorative) specific unui popor sau unui stil; totalitatea acestor motive” [46, p. 113]. În viziune mai largă, conceptul de ornamentică înseamnă reproducerea artistică prin forme figurative a realității înconjurătoare, a universului, este un mod specific unui popor sau unui stil de a concepe și a dispune ornamentele pe diferite piese.

Cercetătorul M. Popescu considera că ornamentica este „totalitatea categoriilor de motive decorative, grupate după legile compoziției, aflate într-un edificiu, într-un ansamblu mural, pe o piesă de artă decorativă” [120, p.25].

Filosoful culturii Lucian Blaga, în *Trilogia culturii* afirmă că „ornamentica artei populare românești alcătuită din semne, din linii îndrăznețe, din linii curbate, din motive geometrice, poate fi considerată ca o mărturisire a duhului unei generații către cealaltă” [17, p. 378]. Cercetătorul T. Bănățeanu menționează că „ornamentica populară exprimă o mare bogăție de sentimente și un deosebit gust artistic al poporului român, decurgând din însăși legătura nemijlocită care există între artă și viață” [180, p. 34]. Conform enciclopediei *Literatura și arta Moldovei* „ornamentica exprimă o latură a specificului cultural și artistic al unui popor” [86, p. 109]. După alte surse de specialitate „ornamentica populară reprezintă un fenomen specific de comunicare, un mesaj caracterizat printr-un limbaj de o rară bogăție de forme lineare sau libere, ritmice sau aritmice, repetitive sau alternante, simetrice sau asimetrice” [6, p. 75]. Conform cercetătorului V.

Dumitrescu, „ornamentica reprezintă un mijloc de comunicare, asemănător cu un cod, iar semnele utilizate în acest cod depășesc calitatea de simple semne grafice, devenind ornamente“ [50, p. 61-62].

Continuând acest tip de abordare, suntem de părere că ornamentica tradițională este constituită din totalitatea elementelor, motivelor și compozițiilor ornamentale. Formele ornamentale din arta populară nu exprimă o creație plastică personalizată. Ele sunt inserate în contextul etnopsihologic și etnocultural.

În această ordine de idei, considerăm că, ornamentica, în sensul larg al explicației, este normativă, deține mecanisme de învățare, începând cu codul genetic și cel cultural. Ornamentica este de natură progresivă, este un tezaur de valori ale ariei cercetate, ceea ce numim tradiție. Ornamentica este simbolică și direct raportată la limbaj, care permite actorilor sociali, informatorilor o mobilitate de exprimare și analiză de neîntrecut.

Activitatea de cercetare a realității culturale, prin analiza materialului de teren, a făcut posibil, ca domeniul etnologie, prin conceptul de ornamentică a țesăturilor tradiționale, să se înscrie în matricea universală și în patrimoniul poporului din Republica Moldova.

Deseori, alături de termenul *ornamentică*, întâlnim și alți termeni care contribuie la definirea acesteia. Unul dintre ei este *artă ornamentală*. În opinia, cercetătorului N. Dunăre, *arta ornamenticii* este expresia relației în care o comunitate se regăsește față de lume, modul în care omul percepe lumea înconjurătoare [51]. O definiție mai amplă este dată de criticul de artă francez P. Francastel: „...cu toate inerentele exprimări individuale, locale sau zonale, *arta ornamentală* constituie una din cele mai veridice modalități de comunicare etnoculturală, iar totodată și de sistematizare colectivă a reprezentărilor din lumea înconjurătoare, corespunzătoare stadiului de dezvoltare și țărilor specifice fiecărei comunității” [64, p. 45]. În *Dicționarul de artă populară* [1997], autorii G. Stoica și P. Petrescu prezintă *ornamentica* în contextul *artei populare*, ajungând la concluzia că „*ornamentica populară* este una din componentele de bază ale artei românești, înțeleasă ca formă a conștiinței sociale a unui popor sedentar de păstori și agricultori, capabilă să oglindească într-o modalitate specifică realitatea lumii prin construirea de structuri expresive, generând și transmițând emoții” [140, p. 40].

Cele expuse anterior ne permit să constatăm că asociațiile de motive și ornamente (geometrice, concrete, simbolice), într-un cuvânt, arta ornamentală, exprimă viziunea colectivității umane asupra lumii, precum și un mod de comunicare ideatic. Prin totalitatea motivelor decorative, ornamentica țesăturilor reprezintă un mijloc de comunicare, un limbaj al sufletului asemenea unui cod, între creatorii care codifică și purtătorii care înțeleg să decodifice mesajul recepționat.

Concomitent cu analiza conceptului de ornamentică, lucrarea își propune să stabilească evoluția în plan istoric a ideilor și conceptelor cu privire la arta ornamentală, la motivele decorative specifice țesăturilor tradiționale. Mai mult ca atât, se încearcă de a se stabili repere epistemologice și gnosologice ale elementelor primare care au stat la baza formării și evoluției ornamenticii țesăturilor. Se evidențiază arhetipurile universale care au generat semne, motive, compoziții și limbaje plastice de un profund simbolism. Înțelegerea evoluției artei ornamentale este de neconceput fără noțiunile de *formă*, *semn*, *simbol*, *arhetip*, *aculturație*, *inovație*, *artă generativă*, *estetic țărănesc* și locul acestora în contextul artei ornamentale

Conform *Dicționarului de artă* [1997], *forma* reprezintă rezultatul procesului de creație în toată complexitatea sa, incluzând și ideea care a stat la baza ideii creatoare [120]. Astfel, *forma*, în varietatea tipurilor ei (figurală, simbolică, semantică și comportamentală), constituie principalul mijloc de expresie și de comunicare. Creatorul, meșterul popular, concepe inițial ornamentul în formă semantică, apoi o transpune în formă figurală. Altfel spus, țesătoarea de altădată gândea la destinația, funcționalitatea țesăturii, mai apoi, în dependență de predilecția sufletească, inconștient alegea forma, semnul, ce era în armonie perfectă cu propriul echilibru emoțional. În acest context, în cadrul lucrării, acordăm atenție studierii caracteristicilor estetice (decorul și structurarea acestuia, particularitățile ornamentale și cromatice), ce formează decorul celor mai diverse țesături tradiționale. Din perspectiva mai multor esteticieni, filosofi, literați, etnologi, teoreticieni ai artei și culturii, încercăm să explicăm diferența dintre semn, simbol, motiv decorativ, compoziții ornamentale, locul și rolul acestora în ierarhia expresivității imaginativului tradițional. Simbolurile culturale, întotdeauna au fost privite printr-o prismă favorabilă, fapt explicat prin aceea că dezvăluie secretele inconștientului. Menționăm că simbolurile culturale preocupă numeroase discipline: istoria civilizațiilor, lingvistica, antropologia culturală, critica de artă, psihologia, medicina, politologia, economia ș.a. Cunoaștem faptul că întreaga artă populară a apărut, a putut fi acumulată, transmisă și s-a dezvoltat atunci când omul a învățat să simbolizeze. Astfel ne dăm seama că întregul comportament uman are origini în utilizarea simbolurilor, deoarece, așa cum afirmă M. Marghescu, „simbolul este acel care a transformat strămoșii noștri antropoizi în om și i-a făcut umani. Toate civilizațiile au fost generate și s-au perpetuat numai prin folosirea simbolurilor...” [93, p. 125]. Așadar, putem afirma, că o lume de simboluri care dezvăluie cele mai ascunse acțiuni trăiește în noi, dar în același timp oferă și alte perspective asupra necunoscutului.

În acest context, se impune o delimitare clară dintre *semn* și *simbol*. Inițial, grecii desemnau prin simbol un obiect din lemn tăiat în două; doi prieteni păstrează fiecare o jumătate pe care o transmit copiilor lor. Cele două părți reunite permiteau posesorilor lor să se recunoască

și să continue relațiile amicale anterioare. Din acest context, reiese că simbolul este un gaj de recunoaștere reciprocă, de apartenență la o anumită colectivitate. Însuși individul ca personalitate, ca reprezentant al unei colectivități posedă funcția simbolică, are tipul de inteligență spațial-vizuală, adică abilitatea de a crea semne. Aceste semne însă, ce reflectă arbori, flori, fructe, animale, fluvii, munți, trăsnet, foc ș.a. pot încărca valori simbolice ce exprimă relații de tip pământ-cer, spațiu-timp. Criticul de artă englez H. Read afirmă că „o formă care are semnificație pentru că se aseamănă cu un obiect nu este un simbol, ci un semn. Un simbol este simbol doar în măsura în care el semnifică o percepție sau un sentiment necunoscut sau care nu poate fi exprimat altfel” [128, p. 100]. Conform teoriei lingvistului elvețian Ferdinand de Saussure, există o diferență dintre semn și simbol. Natura *semnului* este arbitrară, pe când simbolul nu este arbitrar, el nu poate fi înlocuit cu orice, în schimb, evocă bine funcția de comunicare proprie limbajului. [130] Altfel spus, orice simbol este un semn, adică un lucru care ține locul altui lucru, un semnificant care trimite la un semnificat. Simbolul seamănă cu ceea ce simbolizează, el nu se limitează să reprezinte într-un mod cu totul convențional și arbitrar realitatea simbolizată, ci o încarnează, ea trăiește în el.

Conform opiniei cunoscuților simboțiști J.Chevalier și A. Gheerbrant, *simbolul* se deosebește în mod esențial de *semn* prin faptul că acesta din urmă este o convenție arbitrară în cadrul căreia semnificatul și semnificantul (obiectul sau subiectul) rămân străini unul față de altul [31]. Considerăm că simbolul este mai mult decât un simplu semn: el ne duce dincolo de semnificație, ținând de interpretare, este încărcat cu afectivitate și dinamism.

Privitor la simbolismul ornamentelor de pe țesături, pornim de la axioma că decorul fiecărei țesături constituie un ansamblu de ornamente, un ansamblu de simboluri culturale, care până la urmă constituie un *limbaj ornamental*. Limbajul ornamental poate fi limitat doar la un singur ornament, simbol care este interpretat în mai multe variații formale (compoziționale, coloristice). Cel mai frecvent întâlnite sunt însă ansamblurile alcătuite din două, trei, patru și foarte rar din mai multe imagini (motive simbolice) înrudite prin conținut. Întrucât fiecare motiv dispune de un anumit conținut mono – ori polivalent semantic înrudit, unitatea ansamblului se exprimă concomitent și în aspect ideatic. De aici rezultă, că imaginativul unei opere de artă tradițională țărănească lărgeste nespuse de mult funcționalitatea ei, care nu se limitează doar la utilitarism și frumusețe estetică. Imaginativul o face să depășească aceste funcții, el însuși fiind purtătorul unor mesaje conceptuale concrete transmise prin *limbajul simbolic ornamental*

Faptul că mintea umană produce simboluri este un profund proces psihologic. Cu privire la aceasta, psihanalistii S.Freud și C.G.Jung au demonstrat că mintea umană este ferm îndreptată către gândirea și comunicarea simbolică și că limbajul simbolurilor, și mai ales cel al

arhetipurilor, transcende timpul și spațiul [78]. Menționăm că simbolul cultural, din care face parte și *arhetipul* acționează asupra structurilor mentale. Conform literaturii de specialitate, *arhetipul* „desemnează cadrele ideale, tiparul în limitele căruia e posibilă creația de forme cu statut de prezențe originale, cu statut de unicat” [1, p. 65]. Arhetipurile sunt scheme, modele, prototipuri sau ansambluri, simboluri gravate adânc în inconștient, astfel încât constituie deja o structură culturală. Așadar, concluzionăm că inconștientul colectiv comunică cu conștientul prin intermediul arhetipurilor. De aici conchidem că la baza semioticii țesăturilor, asemănătoare în diverse arii culturale stau arhetipurile ca simbol al experiențelor primordiale universale, ca scheme eterne ale experienței umane exprimate în imagini simbolice colective. Aceasta ne îndreptățește să afirmăm că lucrările de artă, inclusiv țesăturile și detaliile simbolice prezentate alături de ele demonstrează vechimea simbolurilor culturale pe plan național și european.

Un alt concept de bază al temei cercetate ține de *țesăturile tradiționale de interior*. Raportate atât la criteriul funcționalității, cât și al principalelor materiale din care sunt confecționate, țesăturile de interior se împart în două grupe principale: țesături din lână și țesături din fibre textile vegetale.

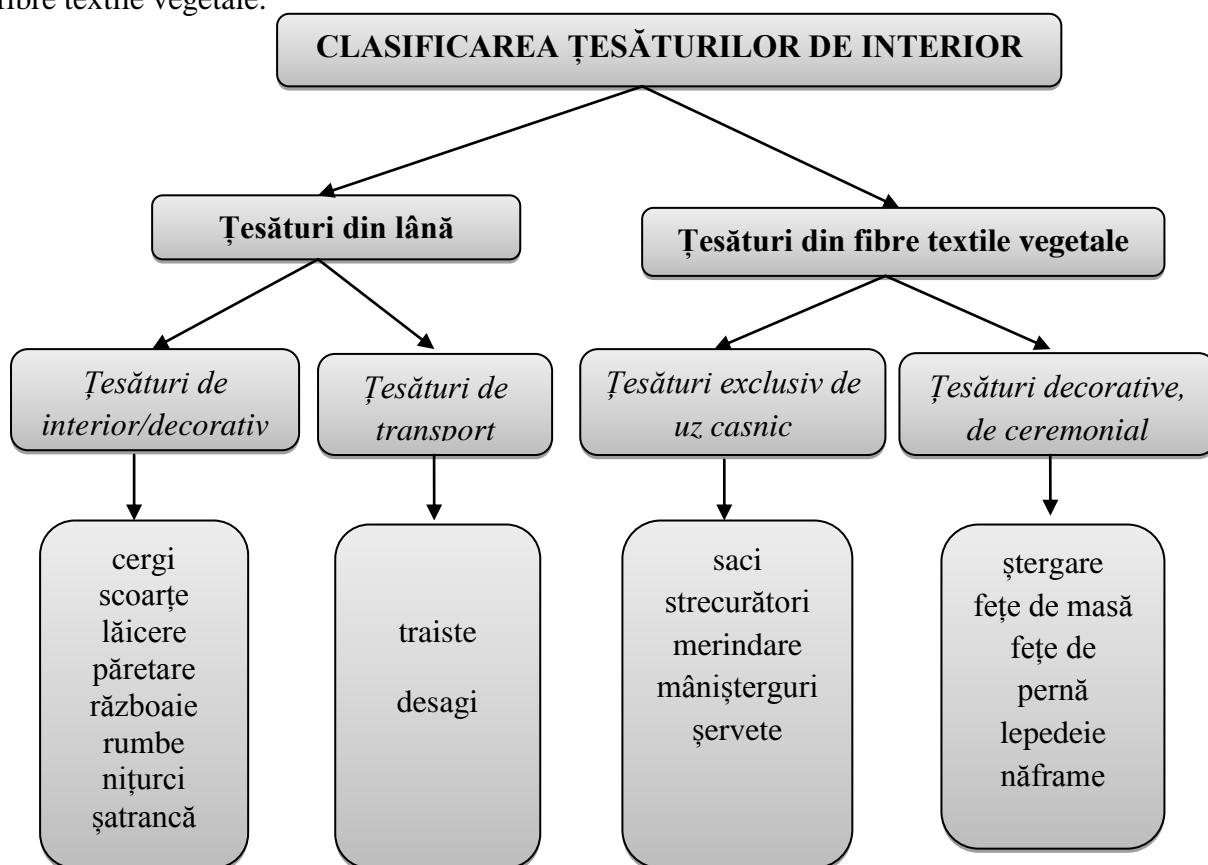


Fig.1.1. Clasificarea țesăturilor de interior.

[Elaborat de autor în baza surselor 35, 94, 141, 117, 140].

Conform G. Stoica, *țesăturile de interior*, sunt piese lucrate din fibre textile cu rol decorativ important, definind stilul decorativ zonal al interiorului locuinței [139]. Cât de vechi este obiceiul utilizării țesăturilor pentru împodobirea interiorului este greu de precizat, însă, conform vestigiilor arheologice, dacă meșteșugul torsului este de tradiție veche, atunci și țesăturile au o lungă tradiție.

Conform figurii 1.1., din punct de vedere al funcționalității se cunosc țesături de uz – cerga, Țolul, lepedeul, perna, așezate pe pat sau pe lada de zestre; țesături cu caracter decorativ folosite în organizarea interiorului – scoarțe, covoare, fețe de masă, căpătâie, ștergare; țesături ocazionale, legate de anumite ceremonii – nuntă, botez, înmormântare, cu rol minor în organizarea interiorului [139, p. 33].

În lucrarea de față am ales drept obiect de cercetare țesăturilor decorative din lână (scoarțe, păretare, lăicere, cergi) și fibre textile (ștergare, fețe de masă, fețe de pernă), deoarece ele sunt cele care reflectă cel mai bine condițiile social-culturale ale unui popor. De altfel, *scoarțele, lăicerele, păretarele, ștergarele*, alături de alte țesături, constituie cartea de vizită a poporului nostru. Ele sunt obiecte de valoare atât pentru producător cât și pentru utilizator. Predilecția pentru ele se explică prin faptul că sunt în primul rând valoroase pentru că reflectă simbolurile culturale, credințele și obiceiurile specifice poporului nostru. Prin compoziția ornamentală a țesăturilor decorative este posibilă valorificarea decorului autentic

Însă, pe lângă ornamentele, compozițiile ornamentale autentice, în câmpul decorativ al țesăturilor noastre există și reprezentări specifice altor etnii. Observăm și asemănări între motivele decorative moldovenești cu cele din alte arii culturale. Acestea sunt consecințele interferențelor culturale, dar și ale schimburilor de valori în contextul fenomenului aculturației.

În lucrările antropologilor, conceptul de *aculturație* sau *interferențe culturale* este acceptat ca un proces de interacțiune a două culturi sau tipuri de cultură, aflate un răstimp într-un contact reciproc, fiind „parte a dinamicii culturale sau a fenomenului de universalizare a culturii” [5, p. 4]. Renumitul antropolog Cl. Geertz accentuează aspectul politic al aculturației, relevând prin aceasta faptul că fenomenele culturale sunt derivate ale unor fenomene de ordin economic și politic, sau îl concep ca pe o dimensiune a unei construcții mai complexe, cum este aceea de identitate etnică [67]. Considerăm fenomenul aculturației o preluare de către o comunitate a unor elemente de cultură materială și spirituală sau a întregii culturi a altei comunități aflate pe o treaptă superioară de dezvoltare. Indiferent de modul de percepție al acestui fenomen, schimbul cultural dirijat reflectă condițiile în care o societate dominantă impune sau forțează schimbarea în modul de viață al unei societăți subordonate. În acest caz, consecințele sunt diferite în raport cu condițiile în care o societate este capabilă să aleagă liber piesele culturale.

În același context, este vorba și de faptul că fiecare țară din spațiul european beneficiază de elementele comune ale acestui spațiu cultural european, aducând valori proprii care îmbogățesc cultura continentului. Cele mai multe dintre simbolurile culturale întâlnite în cultura țărilor europene, în special cele cu valoare de arhetip au semnificație identică sau mult asemănătoare pentru anumite țări. Toate aceste argumente au creat premisa de a studia motivele decorative ale țesăturilor și din perspectiva interferențelor culturale.

Un scop al autorului, așa cum s-a menționat anterior este pătrunderea în tainele codului de simboluri și semnificații. Respectiv, acestea îmbogățesc conceptul de cultură, care după Cl. Geertz înseamnă un patern istoric de sensuri, încorporate în simboluri, un sistem de concepții moștenite și exprimate în forme simbolice, prin care oamenii comunică, perpetuează, dezvoltă cunoștințele și atitudinile lor față de viață [67].

Astăzi, ca modalitate de valorificare și promovare a motivelor decorative simbolice tot mai pregnant se utilizează decorul computerizat, în literatura de specialitate fiind întâlnit sub noțiunea de *artă generativă* sau *artă generată de calculator*. *Arta generativă*, desemnează tehnica decorativă, care, urmând un anumit algoritm al unui limbaj de programare, valorifică vechile motive decorative, sporește complexitatea arhetipurilor, în același timp generând noi tipuri de ornamente, inovative. [131]. Conceptul de *inovație*, regăsit în ornamentele inovative, constituie elementele noi, formate pe baza motivelor tradiționale, arhetipale, elementele tipice, care, în momentul acceptării lor de către colectivitate, vor deveni tradiție [141]

În ultimii ani se pune accentul tot mai mult pe o nouă perspectivă, cea a antropologiei esteticului țărănesc, ce ar avea ca principală sarcină studierea obiectului artistic doar în context și în suita creației și folosirii lui, de la alegerea materiei până la transmitere, refolosire și dispariție.

Esteticul țărănesc desemnează cultura materială și întreaga gamă de creații artistice anonime și colective ale unei comunități sociale. Din această gamă face parte și ornamentica. De cele mai multe ori însă, ea se subînțelege din sintagma *artă populară*. De aceea considerăm necesar a menționa că sintagma *artă populară*, folosită de cercetători ca N. Iorga, Al. Dima, T. Bănățeanu, G. Stoica, P. Petrescu, G. Zmeu, B. Zderciuc, semnifică cultura materială din perspectiva estetică, adică ornamentală a tuturor categoriilor de obiecte cu funcții utilitare și decorative. Alte sintagme, sinonime cu ornamentica, întâlnite și la cercetătorii din Republica Moldova (V. Zelenziuc, E. Postolachi, Z. Șofranksy, V. Buzilă, I. Bejan-Volc, A. Simac) ar fi cele de: artă tradițională, industrie casnică, creație meșteșugărească, meșteșug artistic. Conform acestora, semnificațiile produselor finite ale artei tradiționale sunt legate de condițiile de viață, înțelegerea lor fiind posibilă doar din perspectiva creatorilor. Ca să înțelegem rolul ornamenticii în viața omului, evoluția ei ca artă ornamentală, trebuie să ne raportăm la timpurile arhaice, acolo

unde, inițial, fiecare semn nu era decât o modalitate de comunicare, un mod de a gândi despre cele din jur. În literatura de specialitate există mai multe opinii cu privire la apariția primelor semne, care prin evoluție au devenit simboluri ale artei populare. Ele se regăsesc în teoriile lui L. Morgan [186], S. Eisenstein [178], H. Read [128], V. Dumitrescu [50], H. Focillon [62], R. Berger [16], J. Baltrušaitis [9], V. Vasilescu [153], Gh. Aldea [3], E. Florescu [60], J. Chevalier și A. Gheerbrand [31].

Astfel, după S. Eisenstein „ornamentul s-ar naște la sălbatici ca rezultat al dezorientării lor în fața realității pe care nu o pot cuprinde, ca o primă încercare de a aduce ordine în întâmplătorul din jur” [178, p. 84]. Aceeași idee o găsim și la antropologul L. Morgan în celebra lucrare *Ancient Society*, atunci când explică stadiile evoluției umane. După părerea acestuia, există trei stadii culturale : 1. Statusul inferior, mijlociu și superior al sălbătăciei, în cel din urmă omul cunoscând progrese în tehnică, organizare socială, religie; 2. Statusul inferior, mijlociu și superior al barbariei; 3. Civilizația, marcată prin inventarea scrierii fonetice și începuturile culturii europene, așa cum este cunoscută astăzi [186]. Aplicând metoda comparativă, cunoscând stadiile, epocile istorice parcurse de societate în evoluție, putem afirma că atât cunoscutul cineast și teoretician al cinematografului S. Eisenstein, cât și evoluționistul L. Morgan vorbesc de aceeași perioadă din care se cunosc primele ornamente.

În această ordine de idei, statusul superior al sălbătăciei, menționat și de Morgan, și de Eisenstein, corespunde perioadei paleolitice, timp din care se cunosc cele mai vechi urme de existență umană, inclusiv incrustările ornamentale folosite atât ca artă, dar și ca mod de comunicare. Că ornamentele erau un mod de exprimare susține și istoricul de artă francez H. Focillon, atunci când afirmă că „arta ornamentală poate fi considerată primul alfabet al gândirii umane.” [62, p. 53]. Prin urmare, constatăm că semnele gândite în perioada paleolitică au creat alfabetul culturilor și civilizațiilor, fiind prima dovadă a capacității de creare a omului. Suntem de părere că în evoluția lor firească ornamentele au supraviețuit, s-au menținut într-un stadiu mai avansat și pot fi considerate drept dovezi sau mărturii relevante ale stadiilor anterioare.

Studiul nostru își propune să demonstreze că pe parcursul istoriei a existat un complex simbolic ornamental universal, iar membrii fiecărei comunități au devenit *homo symbolicus*, desfășurând în această ipostază o completă formă de comunicare: cu sine, cu natura, cu semenii, cu cerul. Analiza literaturii de specialitate oferă și date, precum că cele mai vechi manifestări ale ornamenticii din spațiul românesc apar pe la sfârșitul epipaleoliticului, în zona Porților de Fier, de unde provin piese de os decorate cu linii incizate întrerupte, fiindu-le caracteristic un sistem decorativ unitar, care nu poate fi descompus în motive [61]. Cultura populară, ca domeniu

interdisciplinar de cercetare (etnografie, folclor, istorie, artă), prin mărturiile scoase la iveală de-a lungul timpului, a demonstrat că poporul român a păstrat până astăzi întregul repertoriu de motive ornamental-simbolice, specifice populațiilor care au locuit spațiul carpato-danubiano-pontic. Multiple argumente în acest sens aduce etnograful român Gh. Aldea, care într-un studiu consacrat continuității poporului român analizează decorurile, semnele specifice artei preistorice românești, remarcând în unele cazuri identitatea cu motivele decorative din prezent: „Am comparat motivele simboluri ale ambelor arte și am ajuns la concluzia că așa-numitele „decoruri” ale artei noastre preistorice se află la originea motivelor decorative ale artelor noastre populare-țărănești” [3, p. 16]. De asemenea, autorul remarcă identități ale vechilor ornamente cu semnele utilizate în vechile scrieri din bazinul mediteranean, din Asia Minoră și de pe vechiul curs al Indusului (Cultura Harappa). Aceste asemănări sunt reprezentate în A1.1.

Conform lui Gh. Aldea, dar și din analiza A1.1 concluzionăm că predecesorii noștri au folosit, cel puțin din epoca mijlocie a bronzului, dacă nu încă din neolitic, un sistem de comunicare/scriere propriu înrudit, în principal, cu linearul A cretan, hitită, hieroglifică și scrierea Culturii Harappa. Aceste semne ale sistemului de comunicare/scriere au devenit ulterior prin evoluție motive decorative ale artei ornamentale, unele din ele cu profund caracter simbolic. Conform studiului menționat, domină trei categorii de motive ornamentale care coincid total semnelor aflate pe obiectele preistorice descoperite pe teritoriul românesc și în unele spații învecinate ale acestuia, care confirmă incontestabil continuitatea poporului român în contextul dezvoltării artei ornamentale [3]:








1. Motive care derivă din cerc (cercuri simple, cercuri concentrice, cercuri în care se înscriu puncte, linii combinate, cruci, semne astronomice și semicercul).
2. Motive spiralice simple sau compuse (înlănțuite, fragmentate), uneori combinate.
3. Motive simbolice decorative reprezentând direct elemente din natura înconjurătoare (antropomorfe, zoomorfe, fitomorfe, mai puțin frecvente, dar combinate cu pomi-brazi, ochi, păsări, mâini, șerpi, pești, capete de cai, cai și călăreți, semne celeste ca vestigii ale Antichității și uneori ale unor influențe din afară cu caracter magico-religios.

În opinia criticului de artă român V. Vasilescu, odată cu trecerea timpului, străvechile semne de scriere / comunicare ale vechilor culturi, ale civilizațiilor agro-pastorale au devenit motive decorative simbolice. Printre ele, un loc deosebit îl ocupă așa-numita *roată-solară*, *cercul-simplu*, *rozeta solară*, *spirala*, *rombul*, *bradul* și alte străvechi motive plastice de pe figurinele neolitice întâlnite frecvent și în arta populară, inclusiv în ornamentica țesăturilor.

Conform părerii lui V. Vasilescu și altor specialiști în domeniu, din „totalitatea semnelor simbolice s-au consolidat șapte semne primare: *coloana*, *unghiul*, *rombul*, *hașura*, *segmentele*

gemene, cercul, spirala, fiecare element purtând încărcătura simbolică ce aparține Cultului agrar și Cultului Solar” [146, p. 19]. Imaginea celor șapte semne primare sunt reprezentate în tabelul de mai jos:

Tabelul 1.1. Cele șapte semne primare.

<i>Coloana</i>	<i>Unghiul</i>	<i>Rombul</i>	<i>Hașura</i>	<i>Segmentele gemene</i>	<i>Cercul</i>	<i>Spirala</i>
						

[Elaborat de autor în baza surselor 148, 153].

După V. Vasilescu, s-au consolidat și semnificațiile bine definite ale acestor semne. *Coloana*, de obicei, romboidală, în zigzag, este semnul legăturii dintre Cer și Pământ, dar poate fi și semnul fulgerului, prin care Cerul a dăruit omului Focul, sau, poate, cele două zigzaguri față în față se pot interpreta și ca două scărițe: una pentru a urca spre Cer, alta pentru a ajunge pe Pământ. După J. Chevalier și A.Gheerbrant, coloana semnifică călăuza sufletului pe căile perfecțiunii [31]. În imaginarul tradițional, se consideră că omul, având coloana, nu mai este izolat: el poate comunica cu tot Universul. Coloana a generat alte semne: *rombul*, *unghiurile*, *scărițele*, *clepsidra*. Din *unghi* – simbol al zeităților, semnul vieții îndestulate – s-a format *triunghiul*, semn al Cultului solar, iar din *triunghi* s-a născut semnul ochiului atotvăzător, semn hieratic și emblematic al unor credințe și concepte doctrinare. *Rombul*, simbol feminin reprezenta „dialogul cu cerul, contactele și schimburile dintre cer și pământ” [31, p. 789]. Ca semn sacru al fertilității, *rombul* nu a lipsit din nici o compoziție, fiind adesea combinat cu alte arhetipuri.

Cercul, ca simbol al regenerării, reprezintă un mijloc de producere și menținere a energiei, semnul vieții fără de sfârșit și expresia mișcării. În palmaresul simbolurilor arhetipale, *cercul* s-a asociat imaginii solare și ideii de cosmogonie în toate timpurile și în toate împrejurările. *Cercul*, împreună cu *spirala*, *voluta* și alte *linii curbe* au fost considerate semne Cerești, reprezentând puterea Cerului asupra vieții. Dacă vedem două cercuri concentrice cu hașură între ele, acest concept amintește că regenerarea este posibilă doar în prezența apei. De altfel, ideea de reînnoire și renaștere prin apă vine în ornamentica autohtonă din Biblie. În *Noul Testament, Iezechiel, 37* citim: „Și vă voi stropi cu apă curată și vă veți curăți de toate întinăciunile voastre și de toți idolii voștri vă voi curăți” [37, p. 60]. Botezul, unde apa este cel mai important component, nu este un simplu ritual de purificare, el este legat de convertire și de pocăință. Apa în care se cufundă trupul eliberează pruncul de păcatul strămoșesc, ducând cu ea și păcatele părinților.

Segmentele de dreaptă pretutindeni au format grupuri alcătuite după reguli neînțelese, formând, probabil, numere sau subliniind mulțimea și puterea perechii, dualitatea multiplă. *Trei linii paralele* amintesc cele trei etape ale vieții: nașterea, cunoașterea de sine, moartea. În imaginarul tradițional, prezența liniilor amintește că viața nu era posibilă decât în prezența apei. Pentru primii agricultori, liniile orizontale au fost intersectate cu linii oblice, pentru a desena o plasă, pentru a exprima abundența unui mediu foarte fertil.

Spirala reprezenta mersul și semnificația astrilor, energia regenerativă, mișcarea universală, care se găsește și în om. *Spirala* plană, cu volute multiple, împerecheate și îmbrățișate în lanț, a fost adaptată de femeile din cultura Vădastra pentru a putea fi cusută pe rețeaua firelor și fibrelor textile. În acest mod, liniile curbe s-au transformat în *spirale unghiulare*. Mai apoi, din *spirale*, au derivat și alte semne mistice vitale: *S-urile*, compuse din două volute opuse, și *coarnele berbecului*, compuse din două volute în oglindă.

Cu timpul, având la bază aceste șapte semne, reprezentanții credințelor neolitice au dat naștere Cultului agrar al fertilității și fecundității, iar apoi Cultului solar, cu o bogată gamă de semne simbolice preponderent geometrice, care se păstrează până în prezent în ornamentica artei tradiționale [A2.1]. Majoritatea dintre semnele Cultului Solar, reprezentate în anexa A2.1, au fost îmbogățite de meșterii populari pentru a sugera anumite sentimente, a transmite anumite mesaje.





Fiecare semn nou, fiecare element adăugat într-un fel anume și în altă ordine la imaginea arhetipală au format noi motive, au stocat noi informații în șirul logic al redării unui fapt anume. La baza creării acestor derivate au stat îndelungi observații și conceptul cultic al relației Pământ-cosmos.

Urmând logica celor menționate, considerăm justificate cele șapte semne primare, enunțate de V. Vasilescu mai ales dacă ținem cont de faptul că la baza artei ornamentale stă geometrismul. Deasemenea, apreciem teoriile lui Gh. Aldea conform căruia în arta populară domină trei categorii de motive ornamentale de origine preistorică și că poporul român a păstrat până astăzi întregul repertoriu de motive ornamental-simbolice, specifice populațiilor care au locuit spațiul carpato-danubiano-pontic. Dar totuși, este ceva ambiguu în aceste teorii. De aceea presupunem că cele șapte semne primare, dar și cele trei categorii de motive trebuie să fi pornit de la o idee fixă, care prin evoluție a stat la originea acestor semne.

În acest context, ne vom îndrepta atenția asupra alfabetului de semne cu care artiștii neștiuți ai poporului și-au împodobit din cele mai vechi epoci locuința, hainele, vasele și uneltele muncii lor. De asemenea, pentru explicarea ipotezei înaintate vom folosi și alte teorii cu privire la evoluția artei ornamentale și a primelor semne primare. Ne vom referi la teoriile susținute de renumiții simbolisți J. Chevalier și A. Gheerbrant [31], T. Todorov [184], I. Evseev [57, 58]

conform cărora alfabetul artei ornamentale universale conține patru simboluri fundamentale: *centrul*, *cercul*, *crucea* și *pătratul*. Aceste patru simboluri fundamentale sunt reprezentate în tabelul 1.2.

Tabelul 1.2. Cele patru simboluri primare fundamentale.

Punctul	Cercul	Crucea	Pătratul
			

[Elaborat de autor în baza sursei 31].

Conform simboलिष्टilor menționați, întreaga artă ornamentală începe cu semnul cel mai simplu: punctul, singurul element fără dimensiuni geometrice, infinit de mic. În ierarhia conceptelor geometrice, *punctul* constituie elementul primordial, aflat la baza formării tuturor figurilor, formelor, volumelor, a tuturor acțiunilor geometrice. Un alt element de bază, rezultat din punct, în evoluția artei ornamentale este linia (dreaptă, orizontală, frântă, curbă etc.) Persistența și continuitatea ornamentelor simple liniare este ilustrată de prezența decorului liniar pe obiecte, aparținând culturii Gumelnița din neolitic, culturii getice din secolele I î.e.n. – I e.n. și de fragmente ceramice provenite din săpăturile care au dat la iveală materiale din secolele X-XIV caracteristice culturilor Dridu și Garvăn [15]. Evoluția liniilor curbe este foarte variată. Combinațiile încep cu cercul și semicercul, continuă cu vâlul simplu și cel meandric și se termină cu S-ul culcat și cu spiralele. *Cercul*, de fapt, este cel de-al doilea simbol și element fundamental atunci când vorbim de evoluția artei decorative. El poate simboliza dacă nu perfecțiunile tainice ale punctului primordial, cel puțin efectele create cu ajutorul lui. La un alt nivel de interpretare, cercul însuși devine simbol al timpului, simbol al lumii spirituale și invizibile [119]. În arta ornamentală, cercul este cunoscut ca expresie a mișcării. El ocupă un loc important în ornament, fiind pretutindeni expresia cronografică a sensului mișcării. *Crucea*, alături de centru și cerc este cel de-al treilea simbol fundamental. Ca și pătratul, crucea simbolizează pământul, fiind însă expresia aspectelor intermediare, dinamice și subtile ale acestuia [31]. Crucea este cel mai totalizant dintre simboluri, stabilind relația între celelalte trei: intersecția celor două trepte ale sale coincide cu centrul, pe care ea îl deschide astfel spre exterior; pe de altă parte, crucea se înscrie în cerc, împărțindu-l în patru și tot din cruce, dacă se unesc vârfurile prin patru drepte se obține pătratul. Alături de celelalte trei semne primare, *pătratul* este una dintre figurile geometrice universale și cel mai frecvent folosit în limbajul

simbolurilor. Este simbolul „pământului, prin opoziție cu cerul, dar și la alt nivel, simbolul Universului creat, pământ și cer” [6, p. 61]. Conform *Dicționarului de simboluri*, „Pătratul este considerat un simbol al desăvârșirii, aflat chiar la originea civilizației noastre, reprezintă figura de bază a spațiului, iar cercul și, în special, spirala, aceea a timpului. Cercul și pătratul simbolizează două aspecte fundamentale: unitatea și manifestarea divină. Cercul exprimă cerescul, pătratul – pământescul. Cercul va fi deci față de pătrat ceea ce cerul este față de pământ, dar pătratul se înscrie într-un cerc, adică pământul și tot ce ține el este dependent de cer.

Aceste patru simboluri fundamentale desemnează cele patru puncte cardinale, cele patru anotimpuri, cele patru elemente: aer, foc, pământ, apă, tot aici regăsim imaginea crucii, a omului cu brațele întinse etc.

Urmărind logica celor expuse considerăm că, deși cadrul natural și istoric au influențat puternic creația spirituală, în fondul general al ornamenticii populare se remarcă o deosebită notă de universalitate, un *fenomen etnocultural de unitate și varietate* valabil pentru toate grupele de ornamente, indiferent de criteriile de clasificare. Explicația o găsim în faptul că, indiferent de variațiile ornamentale cât și de anumite particularități morfologice și tematice, toate își iau începutul de la cele patru simboluri primare, din care ulterior au derivat alte simboluri arhetipale.

Atât simbolurile, cât și derivatele lor se regăsesc frecvent în ceramică, metal, lemn, dar și pe țesături. Faptul că până în prezent țesăturile poartă în grafica lor simbolurile și derivatele acestora presupune că suportul textil se dovedește a fi documentar, tot atât de rezistent în timp precum piatra sau metalele.

Motivul decorativ ca semn și simbol al ansamblului decorativ reprezentat pe țesături prin diferite combinații a constituit subiectul multor cercetări. Reflecții prețioase asupra evoluției semnului ca motiv decorativ apar în numeroase studii de lingvistică, logică, semantică, hermeneutică sau estetică și chiar în filmologie, aparținând unor specialiști ca A. Dima [47], R. Shepherd [132], C. Gibson [71], U. Eco [56], C. Prut [126], N. Dunăre [51], I. Evseev [57, 58], F. S. Meyer [95, 96], L. Blaga [17], M. Eliade [56], S. Eisenstein [178] ș.a.

Conform literaturii de specialitate, din punct de vedere tematic, motivele ornamentale care formează structura decorativă a textilelor populare pot fi împărțite în trei diviziuni:

- a. motive abstracte sau cu origine tematică neexplicată;
- b. motive concrete, inspirate din natură și din mediul înconjurător;
- c. motive simbolice.

Cea mai complexă tipologie a ornamentelor o atestăm la Nicolae Dunăre, care menționează cinci criterii de clasificare a ornamentelor [51]:

1. *morfologic* (geometrice, liber desenate, mixte);

2. *structural* (omogene, unilaterale, bilaterale, alternante, dense ori dispersate, simetrice, asimetrice, centrale, principale);
3. *istoric* (tradiționale, de tranziție sau contemporane);
4. *geografic* (aborigene, alogene sau cu o largă răspândire geografică);
5. *semantic* (geometrice, concrete, simbolice).

Deoarece scopul lucrării noastre presupune analiza semantică a ornamentelor, vom menționa că Lucian Blaga este primul care a conceput o clasificare din această perspectivă. În funcție de utilizarea ornamentală a motivelor naturale (plante, animale, oameni), L. Blaga diferențiază mai multe moduri [17]:

1. Motive naturale, redată naturalist sau mai ușor simplificate: exemple găsim în toată arta apuseană, dar și în arta tuturor vecinilor noștri.
2. Motive naturale schematizate geometric, prezente în arta de pretutindeni.
3. Motive naturale stilizate.

Reieșind clasificările menționate, suntem de părere că, din punct de vedere semantic, ornamentele se pot diviza în trei grupe mari conform schemei:

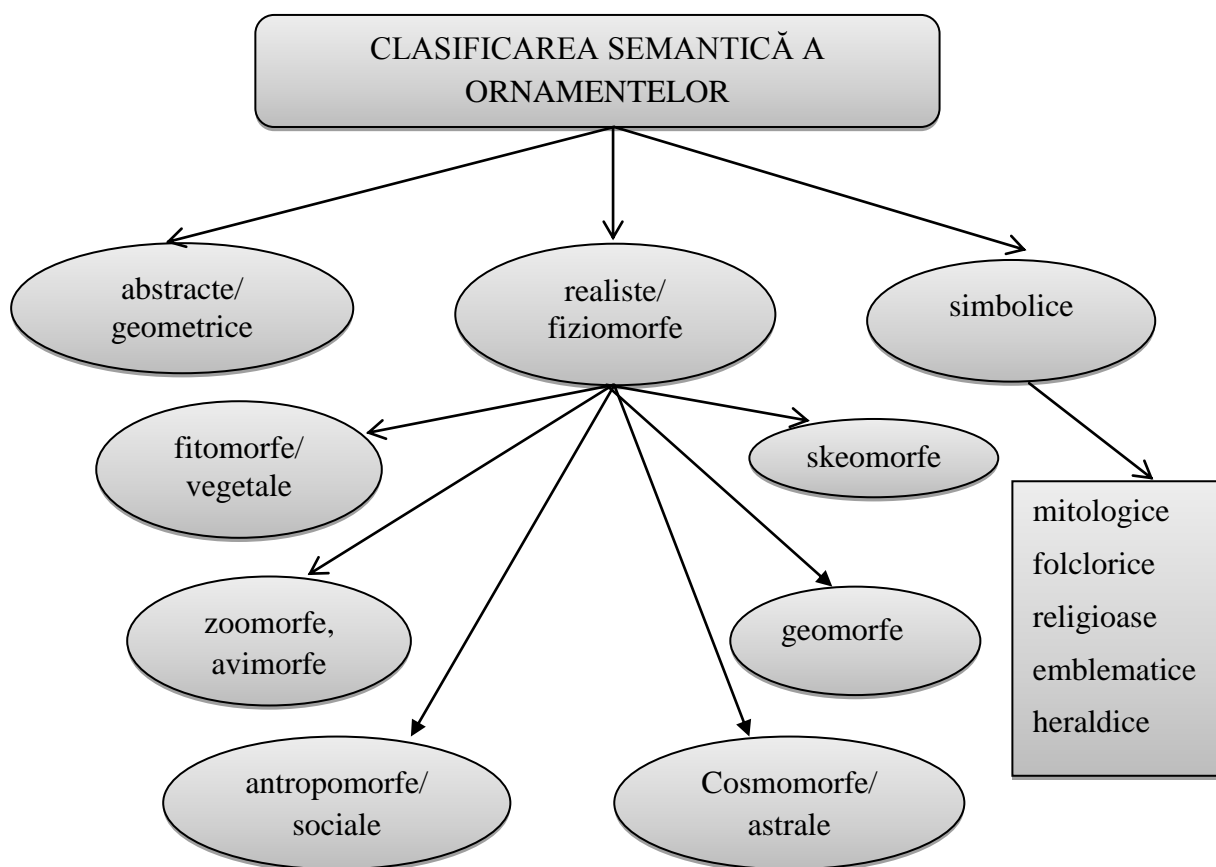


Figura 1.2. Clasificarea semantică a ornamentelor.
[Elaborată de autor în baza surselor 51, 60, 141].

Pionierul semioticii Ch. S. Peirce deasemenea credea în existența a trei tipuri de semne: iconul (clare), indiciul (reprezentări, concepte) și simbolul (semnificație determinată, de uz convențional) [113]. Ch. S. Peirce este primul care a postulat că aceste semne pot fi percepute și interpretate diferit, la modul individual, pentru că fiecare om are puncte de vedere unice și termeni de referință acumulați prin propria experiență.

Deci, conform figurii 1.2., din punct de vedere semantic, ornamentele se clasifică în:

- I. Ornamente abstracte, abstractizate (geometrice).
- II. Ornamente concrete (realiste). Este cea mai numeroasă grupă, deoarece include multitudinea motivelor fiziomorfe/figurative (fitomorfe/vegetale, zoomorfe/avimorfe, antropomorfe/sociale, skeomorfe, geomorfe/toponimice).
- III. Ornamente simbolice (mitologice, folclorice, religioase, emblematice/heraldice).

Din fig. 1.2., dar și din clasificările menționate constatăm că nu există o clasificare semantică afirmată științific, cauza găsind-o în terminologia variată, în caracterul instabil al denumirilor, în special al subgrupelor de ornamente.

Menționăm că din cele trei grupe de ornamente (geometrice, fiziomorfe, simbolice), în lucrarea noastră ne-am axat pe semnificațiile și modul de reprezentare a primelor două grupe. Predilecția pentru acestea se explică prin faptul că se întâlnesc cel mai frecvent în decorul țesăturilor studiate. În același timp fac parte din scopul și obiectivele lucrării.

Dintre ornamentele *abstracte/geometrice* menționăm: *pătratul, triunghiul, cercul, liniile, romb, zigzagul, volutele, spirala plană, spirala unghiulară, segmentele de dreaptă* ș.a., care la rândul lor au format alte motive. De exemplu din combinarea liniei drepte cu cea frântă au rezultat noi motive: *dinți de fereastră, dinți de lup, dinții babei* – ornamente ce apar, în special, pe chenarul scoarțelor. Prin așezarea liniilor frânte în alte combinații – orizontal, vertical sau oblic – s-au creat alte motive geometrice: *șuvoiul, șănătăul, suveica, coasta vacii sau costișat*. Diferitele variante ale *rombului*, ce au creat în arta populară *stilul romboidal* [A5.4; A5.5; A5.6; A5.7; A5.8; A11.11, A11.20; A11.21; A11.32], sunt rezultate din combinarea liniilor frânte (*romburi în trepte, concentrice, crenelate, dințate, crestate, cu cârlige, cu coarne, jumătăți de romburi, prescuri*) etc.

Furca, furculița, pieptenele, grebla, alături de *brad* și alte motive redade geometric au fost generate de motivul *coarnele berbecului* și apar în câmpul țesăturilor fie separat, fie în combinație cu alte motive.

Privitor la formarea motivului *coarnele berbecului* [A5.9, A5.10], T. Bănățeanu îl descrie astfel: “Jocul în țesătură, cu liniile frânte, cu romburi prin secționarea lor, prin îmbinarea lor, a dus la obținerea unui fragment care reprezenta *coarnele de berbec*, în structura lor schematică”

[10, p. 405]. Menționăm că motivul *coarnele berbecului* vine din cele mai vechi straturi ale lumii agrar - pastorale în care a semnat fertilitatea, belșugul, rodnicia.

Pătratul, dreptunghiul și triunghiul au o arie de răspândire generală. Acestea apar fie sub formă simplă, fie conținând alte motive decorative, realizate geometric. Ele au creat și scoarța în *șah*, în *table* prin repetarea pătratelor sau dreptunghiurilor pe toată suprafața țesăturii.

Motivele decorative precum *S-ul, crucea gramată, morișca, reprezentări ale soarelui* indică o turnură majoră în evaluarea gândirii religioase, în sensul că venerarea astrului capătă un rol tot mai însemnat cu cât ne apropiem de epocile așa-zis istorice. În arta populară românească, simbolul soarelui este înfățișat sub forma roatei, a moriștei cu un număr variabil de brațe, drepte sau curbate, a rozetei de diferite tipuri. De cele mai multe ori, ornamentele geometrice sporesc valoarea decorativă a pieselor. Dar multe motive percepute de noi ca geometrice, în sistemul de reprezentări tradiționale au denumiri și semnificații concrete. O combinație a principalelor forme geometrice conform unei logici spațiale îl reprezintă motivul *rombului dințat* cu coarne, care, prin structura elementelor, ia forma *prescurii*.

Dintre elementele *concrete/realiste sau fiziomorfe/figurative*, cel mai frecvent întâlnite pe țesăturile de interior sunt motivele fitomorfe (*flori, frunze, crenguțe, frunza de vițea-de-vie, strugurele de poamă, brăduțul, spicul de grâu, fructe, vazonul cu flori, floarea miresei, coroana miresei, coroană de flori, ghirlandă, ghirlandă cu flori*). Istoricul apariției acestora este evidențiată de I. Cherciu, care consideră că înserarea în compoziții de mare valoare estetică a motivelor vegetale stilizate, cum ar fi pomii sau florile s-a făcut din dorința de îmblânzire a decorului geometric [30].

În seria elementelor ornamentale vegetale, frecvent întâlnită atât în spațiul românesc, cât și în alte arii culturale este *frunza* care, de altfel, ca și *păsării*, în puține cazuri i se deslușește specia. Dispuse simetric sau asimetric, legate de tulpini grațios desenate, cu care alcătuiesc ramuri, frunzele, în funcție de tehnica utilizată la țesut, dar și de realismul exprimării artistice, pot sugera modelul – *frunza de brad sau de stejar, vița-de-vie* etc. Motivele decorative vegetale de pe scoarțele moldovenești apar asociate cu alte motive figurative: păsări, animale, insecte, oameni, într-o lume colorată și pitorească. Ele apar destul de frecvent pe țesăturile tradiționale datorită tehnicilor de lucru și puterii de abstractizare a creatoarelor care, de cele mai multe ori, aduc aceste imagini la trăsăturile lor esențiale.

În studiul autorilor M. Focșa și T. Bănățeanu [1963] sunt menționate motivele care apar frecvent pe scoarțe: *floare cu șase petale, ramura cu frunze și flori sub formă de buchet, cununa și buchetul, ghirlanda și vrejul, pomul vieții* cu trei forme de reprezentare, *vasul cu flori, vasul cu buchet de flori* [180]. Reprezentările vegetale, cu excepția frunzelor și florilor, sunt motive

decorative complexe, ce îmbracă forme deosebite în funcție de regiune și de perioadă. În mod deosebit, în categoria motivelor fitomorfe s-au impus două plante: *trifoiul și busuiocul*. În opinia etnografului V. Buzilă, ambele plante au semnificații multiple în imaginarul popular, sunt sacre și purtătoare de noroc [23].

Destul de frecvent și cu o multitudine de reprezentări, pe țesăturile moldovenești din lână, dar și pe cele din fibre textile, în special pe broderii și horboțele, apar motivele *avimorfe* [A8.1; A8.2; A8.3; A8.4; A8.5; A8.6; A8.7; A8.8; A8.9; A8.10; A10.1; A10.2; A10.5; A10.9; A10.10]. Reprezentate singular sau integrate în compoziția pomului vieții ori printre registre de motive vegetale, *păsările* sunt folosite ca motiv central atât în spațiul autohton, dar și în alte arii culturale. Păsările figurate sunt, în general, cele din mediul sătesc local sau păsări împrumutate în urma interferențelor culturale. Modul de stilizare a păsărilor diferă de la o zonă la alta: capul ridicat, moț în frunte, aripi trasate prin linii drepte și picioarele dispuse paralel, păsări cu aripile desfăcute, așezate în vârful pomului vieții și chiar păsări în zbor ciugulind din pom etc.

O altă serie de motive decorative figurative o constituie cele *zoomorfe* [A8.13; A10.13; A.10.17; A11.6; A11.10; A11.15; A11.16; A11.23; A11.28; A11.30.], de asemenea luate din fauna locală, din lumea exotica îndepărtată și din lumea imaginară. Deseori reprezentările zoomorfe urmăresc forma generală a animalelor, dar și attributele caracteristice fiecărui animal. Referindu-se la reprezentările zoomorfe în ornamentală, antropologul francez Cl. L. Strauss consideră că ele sunt bune pentru a fi gândite [83]. Probabil că prin complexitatea lor, antropologul francez le consideră utile în dezvoltarea imaginarii și creativității artistice.

Mai puțin frecventă, dar cu o veche tradiție din punctul de vedere al tipologiei, sunt ornamentele *antropomorfe/sociale*, în special reprezentarea figurii umane. Ea pornește de la schematizări [A9.1-5; A9.8, A9.9; A9.10], ajungând la reprezentări amănunțite, cu detalii bine conturate [A9.6; A9.12; A9.13]. Dintre acestea menționăm *cavalerul trac, hora, ochiul, mâna etc.* Destul de frecvent observăm motivele antropomorfe feminine, care, de cele mai multe ori, apar înlănțuite în horă, cu mâinile ridicate în care țin ramuri cu flori. Deseori motivul *horei* [A9.2; A9.5; A9.6; A10.2] este înfățișat ca o înșiruire de figuri omenești care se țin de mâini într-o atitudine plină de dinamism, ce sugerează mișcarea, ideea de ritm fiind dată de alternarea motivelor bărbat–femeie sau femeie–femeie și de alternanța cromatică.

Grupul ornamentelor *skeomorfe* sunt reprezentate de unelte de muncă, precum *furca de tors, zăluța, suveica, cârligul ciobanului, toiagul ciobanului, grebla, pieptenele, fierul plugului etc.* Cele cosmomorfe includ reprezentări ale *stelelor, luceafărului, lunii etc.* Motivele geomorfe reflectă diverse forme de relief: *unduirea apei, valurile, munții, calea rătăcită, meandrul, șanțăul*, de obicei, reprezentate prin forme geometrice etc

Privitor la motivele *simbolice*, cu toate că formează o categorie aparte, nu considerăm că este cea mai concludentă denumire. *Ornamente simbolice* sunt și cele geometrice, dar și cele concrete, deoarece fiecare semn, odată ce a fost reprezentat, transmite un mesaj simbolic și poate fi sau poate avea valențe heraldice, folclorice, mitologie, emblematice, religioase etc. De exemplu, motivele fitomorfe (*trandafirul, busuiocul, lăcămioara, liliacul, floarea de măr* etc), motivele zoomorfe (*calul, cocoșul*), care, pe lângă faptul că fac parte din grupa ornamentelor concrete, pot fi considerate și ornamente simbolice folclorice, fiind invocate în diverse tradiții folclorice. Din aceste considerente, în lucrare ne vom axa doar asupra primelor două grupe de ornamente: geometrice și concrete, cele simbolice fiind o perspectivă de viitor, a conexiunii ornamenticii cu heraldica, folclorul, religia, mitologia etc.

Fenomenul instabilității denumirilor, pe care le poartă ornamentele populare în diferite locuri și diferite epoci, este remarcat și în figura 1.2. Pretutindeni însă în arta populară se află și un anumit număr de motive ornamentale cu o semnificație tematică similară, nu numai în limitele unei zone etnografice, ale unei țări, dar chiar și pe teritorii mult mai întinse și în epoci diferite. Dintre acestea menționăm: motivul care simbolizează *soarele*, cu o răspândire universală, sau cel al *arborelui vieții, coarnele berbecului*, întâlnit la toate popoarele europene și la multe popoare asiatice în diferite domenii ale artei (arhitectură, pictură, ceramică, dar, mai ales, în arta textilelor tradiționale). De asemenea, menționăm elementul ornamental *zigzagul* (zăluța), care este același în ornamentica populară românească, în centrul și în răsăritul Europei [51]. Motivul înregistrat în mai multe zone etnografice sub denumirea de *vârtelniță*, la cele mai vechi și mai diferite popoare, inclusiv la poporul român, a avut o semnificație legată de îndeletnicirile agrare ale oamenilor: „semnul succesiunii celor patru anotimpuri, strâns legat de simbolul soarelui” [51, p .197]. Fără îndoială, în nici unul din aceste cazuri explicația extraordinarei răspândiri a unui element sau motiv ornamental nu poate fi redusă la migrație și cu atât mai mult la transmiterea semnificației lui tematice, indiferent de sfera aplicării; arta metalelor, lemnului, ceramicii, țesăturilor, arhitecturii, încondeierii ouălor etc. Ele sunt derivate ale simbolurilor arhetipale, care au luat denumiri și forme, în funcție de specificul local, de imaginația creatorului.

Etnograful E. Postolachi, analizând aceste categorii de motive decorative, menționează că ele au avut o sursă de inspirație ambiguă și greu de sesizat. Până în prezent este neclar faptul dacă ele au apărut din contemplarea și din reproducerea obiectelor din natură, luându-le numele, sau dimpotrivă, din întrețeserea firelor de băteală și urzeală s-au realizat ornamente care, prin analogie au primit denumiri apropiate de obiecte cunoscute (*oglindea, floarea soarelui, prescura*), iar mai apoi prin diverse transformări capătă conținut estetic, semantic și afectiv [141]. În acest

sens, menționăm cazurile interculturale, când aceeași imagine poate proveni și din tehnica geometrizarantă a țesutului și din stilizarea unui obiect existent în natură. Exemplificând, menționăm *linia frântă în zig-zag*: este ea rezultatul simplu al întrețeserii sau este imaginea șarpelui; *linia frântă umplută* pe o parte reprezintă imaginea *dinților de fierăstrău*, obiect pătruns mai târziu în viața țărănească, sau a *dinților de lup*, imagine fixată, probabil, de o spaimă ancestrală? Într-un studiu cu privire la evoluția motivelor decorative, C. Prut, susține că „fiecare reprezentare este o operație mentală, un discurs logic care în finalitatea sa oferă omului o metodă de gândire” [126, p. 32]. Autorul constată că reprezentările abstracte (geometrice) ale iconografiei primitivilor este expresia unei imense nevoi de certitudine prin opoziție cu mulțimea credințelor, miturilor și adevărilor pe care le impune aspra luptă pentru viață. Reprezentarea geometrică a imaginilor zoomorfe, fitomorfe indică dorința omului de a fi în echilibru cu natura. De fapt, însăși observația obiectelor din imediata apropiere sau din cosmos îl conduce pe creatorul din epocile constituirii alfabetelor decorative și simbolice la reținerea unor forme geometrice, fitomorfe, zoomorfe, care nu sunt folosite numai pentru că există, dar pentru că reprezintă modalități de gândire.

De cele mai multe ori, relația dintre motivele decorative și conținut este determinată de legi spirituale, estetice, mai mult sau mai puțin conștientizate de creatorul popular, fapt ce conferă țesăturilor funcția de a fi purtătoare de mesaje iconice realizate prin culoare și compoziție, într-un limbaj artistic deosebit. Ceea ce atrage atenția sunt motivele și compozițiile ornamentale care capătă, la un moment dat, funcții estetice, simbolice, sociale, ce reflectă prin intermediul mijloacelor plastice natura, ocupațiile cotidiene, contactul cu alte zone etnografice sau alte naționalități. Motivele suferă modificări structurale și semantice, în funcție de evoluția mentalității epocii și a necesităților vieții sociale. De aceea uneori este dificilă elucidarea evoluției anumitor motive, deoarece elementele care pot constitui puncte de plecare în acest scop nu sunt întotdeauna o indicație concludentă din punct de vedere cronologic. Cert este faptul însă că la baza tuturor semnelor stau tehnicile diverse și geometrismul ce marchează un efort de cultură și civilizație milenară. Anumite tehnici părăsite odată reapar mai târziu – cu aceeași funcție sau cu funcția schimbată. În afară de aceasta, nici amintirea informatorilor bătrâni nu poate forma un izvor de date certe, deoarece deseori, din cauza vechimii timpului, informația este distorsionată. Precizarea priorității în timp a unui ornament față de altul este posibilă numai prin utilizarea simultană a tuturor acestor mijloace de cunoaștere, precum și prin observarea etapei evolutive, ascendente ori descendente, a răspândirii frecvenței ornamentului respectiv și obiectului pe care este reprodus. În acest sens, numeroase motive de pe textile, multe păstrate fără denumire, se dovedesc a fi rodul celor mai vechi tehnici de țesut, ales, cusut.

Așadar, analizând evoluția artei ornamentale, concluzionăm că aceasta are la origini patru semne cu valoare de simbol: centrul sau punctul, cercul, crucea și pătratul. Anume din ele a derivat întregul repertoriu de motive ornamental-simbolice, specifice populațiilor care au locuit spațiul carpato-danubiano-pontic, dar și semnele sistemului de comunicare/scriere (linear A, hieroglifo-cretană, hieroglifo-hitită, cultura Harappa), moștenite din epoci ancestrale. Subliniem faptul că arta ornamentală s-a format pe parcursul unui timp îndelungat, de la simplu la compus, semnele ornamentale reieșind unele din altele. Astfel, la început a fost punctul. Acesta a format linii. Liniile, la rândul lor, au format cele mai diverse semne, din care s-au evidențiat *unghiul, cercul, rombul, coloana, hașura, segmentele gemene, spirala*, cu semnificații bine definite în mentalitatea colectivă. De la acestea s-au format, prin evoluție, celelalte motive: geometrice, concrete sau fiziomorfe și simbolice, la început puternic stilizate, apoi redată cât mai aproape de realitate.

1.2. Gradul de investigare a problemei. Teorii și interpretări.

Pentru abordarea ornamenticii țesăturilor tradiționale din Republica Moldova, am investigat mai multe surse de specialitate. De o valoare incontestabilă pentru elucidarea evoluției ornamenticii țesăturilor tradiționale sunt izvoarele istorice: scrise și nescrise. Dintre acestea, cele mai vechi date despre modul de viață al locuitorilor dintr-un anumit spațiu geografic sunt oferite de mărturiile arheologice. Mulțimea vaselor de cult, a figurinelor neolitice, dar și fusaiolelor de lut, găsite în numeroasele așezări arheologice, aduc dovada producerii unor mari cantități de fire și, implicit, a multor materiale textile, care, pe lângă simboluri magice, redau detalii ornamentale. Exemple în acest sens sunt străvechile motive plastice, cum ar fi: *rombul, triunghiul, zigzagul, cercul* – toate incizate pe figurinele neolitice, care sunt asemănătoare cu unele semne, motive decorative întâlnite în toate domeniile artei populare, inclusiv pe textile.

Izvoarele nescrise au fost completate ulterior de documente istorice și inscripții, consemnări ale scriitorilor și călătorilor străini, opere ale cronicarilor. Prezența țesăturilor în habitatul tradițional este remarcată în foile de zestre păstrate încă de la începutul secolului al XV-lea. Aceste documente oferă date exacte cu privire la cromatica, denumirea țesăturilor (scoarță, lăicer, velință). Denumirea străină a țesăturilor („covor turcesc”, „scoarță de Țarigrad”, „covor nemțesc”), din foile de zestre confirmă contactul cu alte valori, dovezi ale interferențelor culturale [141]. Un interes documentar prezintă și relatările călătorilor străini care au vizitat Moldova: M. Bandini, P. de Allep, Del Chiaro, J.A. Vaillant, M. Carra, I. Axacov s.a. [77].

Analiza țesăturilor tradiționale, ca textile folosite în practica vieții cotidiene, destinate împodobirii interiorului, utilizate în cadrul ceremoniilor de naștere, nuntă, înmormântare, au fost reflectate în diferite etape ale dezvoltării istorice. Modul în care acestea au răspuns necesităților

multiple ale comunității s-au concretizat în elaborarea unor lucrări de referință, special consacrate acestor probleme fundamentale, pentru a deschide drumul altor investigații, care își propun să aprofundeze procesul cunoașterii și interpretării artei ornamentale a țesăturilor din Republica Moldova.

Studierea aspectelor de cultură materială a satelor din Republica Moldova, în special a creațiilor artistice ale acestora, a dat naștere unor studii variate ce conțin concepții teoretice ale vremurilor în care ele au fost concepute. Contribuția cercetătorilor la definirea conceptului și la delimitarea ariei de interes a ornamenticii tradiționale permit să facem o sistematizare a celor mai importante lucrări din acest domeniu, care pot fi clasificate în: studii de sinteză, studii privind ornamentica, albume de fotografii, monografii zonale și tematice etc.

La rândul lor, cercetările referitoare la ornamentică pot fi grupate pe perioade, care, în funcție de timpul apariției, aparțin perioadei antebelice, interbelice, perioadei postbelice și perioadei de după 1991.

Primele lucrări de specialitate care cercetează ornamentica țesăturilor tradiționale ca fenomen de cultură locală și zonală, sunt cele ale specialiștilor din perioada antebelică. Una dintre primele lucrări de teoretizare a artei ornamentale este *Arta în România* [1909] de A. Tzigara-Samurcaș [151]. Lucrarea face cunoscut pe plan internațional specificul artei tradiționale și abordează problema originii artei populare, astfel încât a fost considerată de B. Slătineanu „prima sinteză asupra artei țărănești la români” [136, p. 6]. În contextul lucrării, autorul este interesat de fenomenul dispariției elementelor de artă populară, în cazul nostru de pierderea semnificației ornamentelor arhetipale.

După Primul Război Mondial, contribuții deosebite aduce G. Oprescu cu lucrarea *Arta țărănească la români* [1922] și G. Vâslan, cu culegerea de articole *Studii antropogeografice, etnografice și geopolitice* [154], publicate între anii 1911-1935. Datorită acestor studii, reeditate într-un singur volum în anul 2001, G. Vâslan este considerat părintele etnografiei românești moderne, fiind preocupat în mod deosebit de valoarea documentar-istorică a fenomenelor de cultură populară. Autorul este convins că arta populară, în special domeniul ornamenticii tradiționale, reprezintă un aspect important al sufletului poporului, iar „etnograful – cel care studiază cultura materială și spirituală trebuie să caute caracteristicile vieții și sufletului popular, de orice natură ar fi ele” [154, p.10].

Un punct de cotitură în studierea faptelor de cultură îl reprezintă monografiile sociologice. În acest sens, prima și cea mai importantă lucrare despre arta populară în general și cea ornamentală în special este *Conceptul de artă populară* [48], publicată în 1939. În lucrare, cercetătorul Al. Dima afirmă pentru prima dată necesitatea abordării artei tradiționale din

perspectivă emică: „arta populară este adânc legată de viața și condițiile ei speciale, o înțelegere a ei neputând fi posibilă decât din perspectiva însăși a creatorului ei” [48, p. 5]. Autorul tratează arta populară din punct de vedere fenomenologic, psihologic și sociologic, ca expresie a circulației ei sociale. Mai târziu, abordarea artei populare din punct de vedere psihologic și sociologic se regăsește în lucrările sociologului I. Bejan-Volc.

După cel de-al Doilea Război Mondial, scrierile de specialitate privind arta populară sunt numeroase, abordând multiple aspecte, printre care și semnificația ornamenticii populare, rolul simbolului în ornamentica țesăturilor.

În această perioadă apar lucrări de sinteză privind arta ornamentală: *Ornement dans l'art populaire roumaine* de T. Bănățeanu, M. Focșa [180]; *Проблема символа и реалистическое искусство* – 1976 de A. Ф. Лосев [171]; *Arta decorativă românească* – 1976, de O. Bușneag [20], *Etnografia poporului român. Cultura materială* – 1978, de V. Butură [21]; *Arta populară românească* – 1981, de P. Petrescu și G. Stoica [117]. Toate acestea sunt, la rândul lor, încercări exhaustive de tratare a artei tradiționale și se bazează pe descriere etnografică. Alături de ornamentica țesăturilor, aceste lucrări includ informații cu privire la mobilierul tradițional, arhitectură, pictură, port, broderii etc.

O lucrare dedicată studierii ornamentelor folosite în decorarea obiectelor de artă tradițională aparține etnografului român P. Petrescu, în care autorul constată că „nu este vorba niciodată în ornamentica populară de copierea mecanică a naturii, ci de redarea ei într-un fel specific, uneori de transcriere a ei într-un cod de semne” [115, p. 10]. Studiul lui P. Petrescu include motive considerate esențiale în cultura românească, cum ar fi *soarele, pomul vieții, omul, calul și călărețul*, este unul comparatist exhaustiv, cu valențe atât diacronice, cât și sincronice. P. Petrescu descrie în această lucrare valențele mitico-magice și variațiile de reprezentare ale motivelor ornamentale, dând dovadă de vaste cunoștințe de antropologie și etnologie universală.

Intenția de a aborda ornamentica țesăturilor din punctul de vedere al semnificației motivelor decorative, dar și al imaginarului tradițional, al mesajului transmis ne-a impulsionat să cercetăm mai multă literatură ce ține de simbolistică.

În spațiul românească, prima lucrare din perioada postbelică în care se încearcă o analiză a ornamentului din punct de vedere simbolic, al mesajului transmis, al conținutului ideatic este *Arta populară și relațiile ei* [47]. Autorul explică caracterul simbolic al artei populare, evidențiind că „arta populară se caracterizează nu numai printr-o intenție naturalistă, dar și prin una simbolică. Operele de artă populară au adesea aspectul unui text enigmatic care poate fi citit numai cu ajutorul unei chei, pe care comunitatea o posedă cu titlu exclusiv” [47, p. 38-39]. Conform autorului, simbolica aceasta își are originile până în preistorie, fiind însoțită uneori de

intențiuni magice, iar simbolurile sunt preluate numai din tezaurul cu valoare circulatorie în popor, dintr-un străvechi fond mitic. Astfel, Al. Dima, în baza datelor folclorice, materialului etnografic și asocierii cu alte științe, încearcă să explice semnificația motivelor geometrice, zoomorfe, fitomorfe, dar și simbolistica culorilor, în cele din urmă afirmând că „simbolismul artei populare nu e în mod egal răspândit la toate popoarele. Dacă arta populară germană în esența ei este o artă simbolică, simbolismul e mai puțin viu în arta altor neamuri ” [47, p. 41]. Constatăm și noi că până în prezent este foarte evidentă pierderea semnificației simbolului. Cercetările de teren ne permit să afirmăm că, deși ornamentele continuă a se moșteni de la generațiile anterioare, ele sunt tot mai puțin însoțite de înțelesul lor original.

Perioada postbelică se caracterizează printr-o explozie cantitativă de studii care a făcut necesară o gândire estetică asupra artei populare, demers care să impună criterii și judecăți de valoare în sistemul de receptare a creației țărănești.

O lucrare fundamentală pentru cercetarea temei noastre – *Trilogia culturii* – aparține filozofului L. Blaga, care în capitolul *Duh și ornamentală* ne oferă concepții actuale privind evoluția, aspectele comparative, dar și mesajele transmise posterității prin ceea ce numim ornamentală

Lucrări esențiale în acest sens, prin tematică și conținut, aparțin cercetătorilor Gr. Zmeu și T. Bănățeanu. În studiul *Repere estetice în satul românesc* [161], G. Zmeu este de părere că esteticul artei populare constă „în expresivitatea pe care o degajă perfectă utilitate, adecvarea obiectului la destinația lui practică” [161, p. 77], deși există și creații de artă tradițională, a căror funcționalitate nu intră în sfera utilitarului, ci este în exclusivitate estetică. În acest sens, exemplificăm scoarțele, păretarele, ștergarele, care, prin utilitatea lor, sunt polifuncționale, fiind atât piese decorative, de ceremonial, cât și de uz gospodăresc, diferența constând doar în preferința pentru un anumit decor, în dependență de funcțiile piesei. Îngrijorat de transformările artei tradiționale și de invadarea produselor industriale care le înlocuiesc pe cele țărănești, Gr. Zmeu relevă necesitatea educației artistice în mediul rural, fapt discutabil până la etapa actuală.

Lucrarea *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare* de T. Bănățeanu [11] marchează un moment de cotitură în analiza estetică a artei populare. Autorul definește conceptul de artă populară analizând sintagmele utilizate până în acel moment în scrierile de specialitate. El analizează „specificitatea complexă și sincretică a artei populare, a creației artistice populare, ca fenomen al etnicului, în ansamblul problematicii economice, istorice, etnice, sociale a poporului, înglobate în sfera largă a esteticului” [11, p. 43]. Atât Gr. Zmeu, cât și T. Bănățeanu analizează funcția folosirii obiectelor, materia primă, tehnicile de prelucrare artistică, dar se feresc să afirme frumusețea obiectului țărănesc, cu teama unui lipse se suport

științific, academic, teoretic. De altfel, această temere persistă și în prezent, dovadă fiind puținele studii ce reflectă caracterul estetic al țesăturilor tradiționale prin prisma semnificației ornamentului.

O altă contribuție esențială în analiza ornamentelor artei tradiționale este lucrarea etnografului român N. Dunăre, *Ornamentica tradițională comparată*, un studiu comparativist, extrem de bine argumentat din punct de vedere teoretic. Autorul consideră că „rostul” magic, religios al ornamentelor „se situează la începutul artei, al atitudinii estetice, dând cu vremea naștere unei anumite structuri decorative îndătinată, tipice, prin trecerea progresivă de la necaracteristic la caracteristic, de la pre-estetic la estetic, prin felurite forme de trecere” [51, p. 8]. În această lucrare, autorul realizează o clasificare completă a ornamentelor din punct de vedere morfologic, structural, semantic, istoric și geografic.

Un alt studiu cu privire la particularitățile estetice ale țesăturilor aparține autorilor Fl. Șerb și D. Grigorescu, *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului* [143]. Autorii reproduc anumite idei din volumul lui G.M. Cantacuzino *Izvoare și popasuri* [27], în care acesta este de părere că „în țesăturile noastre este un simț, un gust al somptuosului care chiar când se exprimă cu elemente și materii cât se poate de simple, nu este pentru aceasta mai puțin bogat în concepție... Românul nu comite niciodată erori de gust, iar acest lucru se vede mai precis în scoarțe, unde culorile sunt vii” [27, p. 94-102]. Despre aceasta ne-am convins în cadrul Târgului Național al Covorului cu genericul „Covorul dorului”, desfășurat la Chișinău (13 decembrie 2014) unde au fost etalate cele mai reprezentative covoare, păretare din patrimoniul etnografic al Republicii Moldova.

Particularitățile estetice ale arte populare pot fi sesizate și în lucrarea *Frumosul dincolo de artă* [1]. Autorul lucrării explică esența decorațiunilor, ornamentelor, arhetipului, prototipului în contextul artei populare tradiționale și artizanatului modern. Cercetătorul Gh. Achiței este de părere că artizanatul, ca inovație modernă, nu se traduce numai prin manifestări care alterează gusturile, dar prin reușitele sale, datorate meșterilor competenți, reprezintă un mijloc de a întreține viu interesul pentru tradițiile artistice populare ale diferitelor regiuni din care culturile naționale își fac întotdeauna un titlu de mândrie. Autorul atrage atenția asupra faptului că anume în lumina unor asemenea semnificații pozitive, se cere privită dezvoltarea contemporană a artizanatului.

Lucrare de reală prestanță pentru tema noastră, scrisă în perioada postbelică, aparține cercetătorului T. Bănățeanu [10]. În conținutul lucrării autorul pune problema contemporaneității artei populare, a sensului integrării ei în lumea zilelor noastre în formele superioare ale culturii, dar, mai ales, a limbajului și simbolicii ei, a orientării, valorificării sale.

Alte studii dedicate țesăturilor ca piese ornamentate sunt: *Covorul maramureșean* [159], *Covoare manuale în noduri* [28], *Scoarțe românești* [116]; *Țesăturile în arta populară românească* [63]; *Interiorul locuinței țărănești* [107]; *Arta populară românească. Țesături decorative* [94], unde se accentuează faptul că arta populară este dinamică și profundă în conexiune cu transformările socio-economice, care duc și ele, inevitabil, la modificări ale obiectelor.

Pe lângă lucrările ce abordează țesăturile există și studii de analiză a caracteristicilor ornamentale (morfologice, estetice), ce formează decorul țesăturilor.

În anul 1976 apare albumul de broderii și țesături românești *Din ornamentica română*, aparținând lui D. Comșa [40]. Albumul este reeditat în 1978 și conține 40 de planșe color cu 284 modele de cusături decorative, ce reflectă cele mai vechi ornamente.

Importantă prin conținut și tematică este lucrarea *Ornamente populare tradiționale din Moldova* [35], unde autorii, S. Ciubotaru și I. Ciubotaru analizează ornamentele frecvent întâlnite pe cele mai diverse țesături (scoarțe, lăicere, fețe de masă, ștergare, batiste), încercând să desprindă încărcătura lor semantică. Autorii sunt de părere că țesăturile nu se înscriu numai în sfeta utilitarismului cotidian, deoarece „ele au acumulat de-a lungul timpului multiple funcționalități în magie, în complexul ceremonial calendaristic și familial, în estetica locuințelor rurale și chiar în portul popular” [35, p. 4].

Un interes aparte reprezintă lucrarea în două volume *Ornamentica – o gramatică a formelor decorative* a etnografului german F.S. Meyer [95, 96]. Preocupările autorului în acest studiu sunt legate de definirea ornamenticii, decorației, esteticii ornamentului, ea reprezentând un îndreptar practic pentru artizani, un mijloc de inițiere elementară în ornamentică pentru decoratorii moderni, care urmăresc valorizarea tradiției, artei decorative prin metodele designului. Într-un paragraf destinat ornamenticii țesăturilor autorul susține că „artistul preocupat de decorația unei țesături poate să reprezinte pe aceasta un ornament, iar acest ornament este decorația țesăturii” [95, p. 27]. Conform autorului, „elementele decorației se împart în mai multe categorii: geometrice, lineare, frunziș natural, obiecte artificiale, animale și figura omenească. Toate acestea pot fi considerate drept ingrediente, care pot fi asamblate și aplicate în diverse aranjamente sau compoziții, ținând seama de anumite rețete recunoscute, denumite principii” [95, p. 28].

În Republica Moldova, primele lucrări reprezentative au început a se scrie în perioada sovietică. Sub egida etnografului V. Zelenciuc încep primele investigații de teren specializate (meșteșugurile populare artistice, industria casnică textilă, țesutul, broderia, arta covorului, portul popular etc). Tot în această perioadă se stabilesc principalele direcții de cercetare a artei

ornamentale, cum ar fi geneza și evoluția acesteia, formele sale și aspectele specifice fiecărei zone etnografice, arta populară ca document istorico-etnografic, geneza motivelor ornamentale, încadrarea artei populare, prin similitudini, în spațiul etnografic european sau mondial etc.

Un aport metodologico-științific important l-a adus lucrările etnografilor din Republica Moldova: D. Goberman, [165], S. Șaranuța [142], M. Livșit [170]. Lucrările din această perioadă abordează aspecte precum modalitățile de țesere a covoarelor, ștergarelor, broderia, croșetatul, dar și motivele ornamentale ale diferitor țesături, în special covoare și ștergare etc.

De o mare valoare științifică, prin caracterul original, sunt lucrările Elenei Postolachi, în special cele cu referire la motivele ornamentale ce împodobesc țesăturile de interior. Printre lucrările de bază menționăm: *Молдавское народное ткачество* [175] și *Covorul moldovenesc* [125] în colaborare cu etnograful Valentin Zelenciuc. Autorii descriu arta confecționării covoarelor, tehnicile de țesut, compozițiile decorative care formează chenarul și câmpul covorului ș.a..

Alături de E. Postolachi și V. Zelenciuc, la studierea covorului moldovenesc și-au adus aportul și alți cercetători din domeniu de peste hotare, rezultatele fiind incluse în lucrările comune *Covorul moldovenesc* [80], *De la fibră la covor* [141], coordonator E. Postolachi. Studiile prezintă cea mai complexă cercetare în analiza istoriei covorului, accentul punându-se pe cromatică și decor.

Lucrări importante în care găsim informații utile cu privire la tema noastră aparțin autorilor D. Berciu [15], V. Dergaciov [44], R. Berger [16], G. Childe [32], V. Dumitrescu [50], M. Gimbutas [73], G. Mansuelli [87], V. Marchevici [88]. Specialiștii în domeniu prezintă cele mai vechi semne ale trecutului, care au format, prin evoluție, arta ornamentală. Cercetând istoricul spațiului studiat, autorii evidențiază aspectele istorice ce au format temelia civilizației românești.

Alte lucrări din perioada postbelică care au contribuit la studierea evoluției ornamenticii ca parte componentă a artei populare, ca modalitate de decor a diverselor piese etnografice aparțin autorilor C. Ailincăi [2]; K. Gilbert, H. Kuhn [72], H. Read [128], M. Kagan [79], Gh. Nistoroiaia [108], St. Olteanu [109], G. Oprescu [110,111], Tzigara Samurcaș [151, 152], R. Vulcănescu [156, 157], Js. Baltrusaitis [9], M. Coman [39], R. Florescu și H. Daicoviciu [61] ș.a.

După 1991, literatura de specialitate este completată cu studii de sinteză, dicționare, monografii tematice sau zonale, după modelul celor apărute anterior. Printre acestea menționăm lucrările autorilor H. Focillon [62], W. Kandinsky [81], M. Mihalcu [97], M. Popescu [120], I. Popescu [119], V. Vasilescu [153], C. Prut [126], G. Stoica, P. Petrescu [140].

Dintre acestea evidențiem studiul lui C. Prut, ce conține o analiză diacronică, care tinde să cuprindă aspectele artei tradiționale, percepută ca un palimpsest pe fața căruia fiecare generație

își pune amprenta. Autorul este preocupat, așa cum menționează el însuși, de „problema morfogenezei în arta populară, a modului cum acționează inerțiile conservatoare sau transformatoare ale formei în acest domeniu” [126, p. 13]. Conform lui C. Prut, etnologul, ca specialist al artei populare, trebuie să studieze raportul dintre arhetip și creație, să participe cu experiența proprie la formarea substanței unei culturi. În lucrare sunt analizate mai multe simboluri ale artei populare, iar în mod deosebit sunt abordate *punctul, calea rătăcită, unda apei, soarele, arborele vieții, omul, calul și călărețul* ș.a.

O lucrare complexă asupra artei populare aparține autorilor G. Stoica și P. Petrescu [140]. Complexitatea dicționarului se explică prin faptul că oferă informații despre orice obiect de artă populară. De asemenea menționăm că, după părerea autorilor, arta populară este definită ca „una din componentele de bază ale artei românești, înțeleasă ca formă a conștiinței sociale a poporului nostru, capabilă să oglindească într-o modalitate specifică realitatea lumii prin construirea de structuri expresive generând și transmițând emoții, reflectând modul de viață și concepția despre lume a unui străvechi popor sedentar de agricultori și păstori” [140, p. 40].

O contribuție importantă în perspectiva analizei ornamenticii în contextul artei populare este studiul de antropologie a esteticului țărănesc scris de I. Popescu [119]. Lucrarea se deosebește prin abordarea creștină a artei populare, căci, conform autoarei „lumea tradițională românească, marcată timpuriu de creștinism, se manifestă creator numai din perspectiva moralei creștine” [119, p. 100]. În conținutul lucrării, I. Popescu, stabilește câteva paradoxuri care definesc creațiile țărănești. Pe de o parte, creațiile țărănești, au forme conservatoare, care nu părăsesc cadrele tradiției, dar, pe de altă parte, denotă o mare varietate morfologică și chiar capacitate de improvizație; pe de o parte sunt piese care aparțin universului simbolic, dar pe de altă parte, reprezintă obiecte cu funcții pregnant utilitare. Autoarea mai sesizează că obiectele rituale răspund unor exigențe magice, dar în același timp funcționează într-o lume profund creștină, creațiile artistice reprezintă viziunea colectivității, dar concomitent, se observă și elemente personalizate, căci creatorul vrea să-și pună amprenta individuală ce exprimă originalitatea. Considerăm că în acest fel autoarea a dorit să demonstreze interdependența dintre tradițional și modern, dintre cultura materială și spirituală. A subliniat modul de creare și folosire a pieselor etnografice, ținând cont de sincretismul culturii populare.

Esteticul țărănesc este descris și în lucrările interdisciplinare ale sociologului I. Bejan-Volc. În articolul *Aspecte de „frumos” și „bine” în viziunea femeilor rurale* [13] autoarea remarcă orientările valorice ale sătenței, exprimate prin obiectele ce se regăsesc în cadrul interiorului țărănesc (iconarul, dranița) și piesele textile ce împodobesc aceste obiecte (ștergare, covoare, păretare).

Un studiu inedit cu privire la ornamentica și funcționalitatea țesăturilor este lucrarea *De la fibră la covor* [141], coordonată de etnograful E. Postolachi. În paginile lucrării, autorii explică relația dintre tehnica de țesut și funcționalitatea țesăturilor între tradiție și inovație, explică funcția de socializare a anumitor ornamente, compoziții ornamentale în ansamblul țesăturilor și în contextul interferențelor culturale. Conform autorilor, „indiferent cum le privim, ca emblemă, atribut, alegorie, toate ornamentele au un factor comun – sunt mijloace de comunicare, cu valoare estetică și istorico-documentară” [141, p. 83].

O contribuție esențială la cunoașterea țesăturilor este lucrarea etnografului Z. Șofranksy, *Ștergarul tradițional moldovenesc* [148], care permite caracterizarea argumentată a obiectului studiat din punct de vedere cromatic. Autorul face o analiză detaliată a ștergarului tradițional din diferite zone etnografice, indicând rolul utilitar, dar și diversitatea funcțional-tehnologică și decorativ-simbolică. În mod deosebit se insistă asupra sistematizării ștergarelor după materia primă și decor, după proporții și terminologie. În studiul *Semne ancestrale revalorificate în cultul ortodox* [147], autor Z. Șofranksy este abordată evoluția semnelor sacre ancestrale pe țesăturile tradiționale, în special cele ce împodobesc ungherul icoanei și interiorul locașurilor de cult. Autoarea descrie și analizează motive precum *pomul vieții, rombul, coarnele berbecului, coloana cerului, crucea, steaua, sfeșnicul* etc. Aici, dar și în studiul *Reminiscențe de gen în arta decorativă rusă* [146], autoarea explică geneza combinației de gen *zeița-mamă, cavalerul-trac* în contextul interferențelor culturale, afirmând că „această compoziție a dus frumusețea artei carpato-danubiano-pontice până la regiunile de nord ale Rusiei” [146, p. 29].

Rămânând tot la aceste categorii de țesături, menționăm catalogul *Ștergare moldovenești (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)* [34], elaborat în baza colecțiilor Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, care cuprindea la acel moment peste 600 de exemplare, inclusiv 477 de ștergare cu descriere. Bogata colecție de piese muzeale au creat posibilitatea de a analiza direct și a scoate în evidență unele particularități tipologice și zonale, tehnologice și decorative, terminologice. Potrivit cercetătoarei M. Ciocanu, „deosebirile mai importante se referă la dimensiuni, materie primă, tehnică, denumiri, ornamentică și cromatică. Mai puțin relevantă este diferența privind funcționalitatea ștergarelor” [34, p. 10].

O lucrare interdisciplinară de reală complexitate, ce vizează unul dintre cele mai importante segmente ale artei ornamentale, aparține etnografului român E. Florescu. Lucrarea *Textile populare de casă din zona Neamț* [60] este o sinteză a cercetărilor etnografice, a anchetelor de teren, a bibliografei de specialitate, evidențiind specificul acestei zone. Pentru tema noastră prezintă interes modul de abordare a diferitor categorii de textile în dependență de funcționalitate, decor, particularități cromatice și ornamentale.

Tot în această perioadă au apărut mai multe articolele științifice din diferite reviste de specialitate [3, 22, 24, 25, 26,41, 42, 68, 131, 134, 146, 147, 160]. Autorii tratează cele mai diverse aspecte, începând de la analiza evoluției ornamentului și până la semnificațiile variate ale acestuia pe cele mai diverse piese textile.

De o reală valoare științifică este studiul lui Gh. Aldea *Ornamentul – element de continuitate românească*. Autorul aduce argumente incontestabile, ce demonstrează identitatea simbolurilor preistorice antice și cele specifice culturii populare [3].

Elemente de continuitate din punctul de vedere al ornamenticii prezintă studiul *Cultura populară în lumina cercetărilor etnologice de la Porțile de Fier* [68]. Autorul, etnologul și geograful I. Ghinoiu pune în discuție, problema moștenitorilor civilizației preistorice de la Dunărea de Jos, creația tehnică și spirituală a poporului român, în cele din urmă afirmând că aceste descoperiri „vor revoluționa preistoria și etnologia continentului european” [68, p. 258]. De altfel, spațiul românesc, inclusiv teritoriul actual al Republicii Moldova, a fost numit de arheologul și antropologul american de origine lituaniană M. Gimbutas „*Civilizația Vechii Europe*”, și definită ca o entitate culturală [73]. Cu argumente arheologice scoase la lumina zilei după cel de-al Doilea Război Mondial, confruntate apoi cu bogate informații interdisciplinare (antropologice, lingvistice, etnografice), autoarea M Gimbutas demonstrează că în sud-estul Europei, areal geografic axat pe Carpați și bazinul inferior al fluviului Dunărea, s-a dezvoltat, anterior civilizației antice greco-romane, un extraordinar complex cultural și religios subordonat mitului creației materne, dominat de Zeița Mamă.

Contestată de unii, aprobată sau trecută sub tăcere de alții, M. Gimbutas, conform lui I. Ghinoiu, „are meritul de a demonstra că purtătorii acestor culturi erau meșteri neîntrecuți, înclinați spre meditație, înșușiri superb ilustrate de arta cucuteniană și ulterior de ornamnetica țesăturilor tradiționale,, [68, p. 262].

Etnologul român I.Ghinoiu, dar și antropologul american M. Gimbutas, în urma investigațiilor etnologice asupra culturii materiale și spirituale a spațiului românesc, ajung la concluzia că civilizația românească poate fi egalată cu marile civilizații ale omenirii – egipteană, mesopotamiană, greacă: „De fluviul Dunărea se leagă, asemănător și altor mari fluvii ale lumii (Nilul, Hindusul, Gangele, Eufratul), o civilizație preistorică, civilizația primei Europe [68, p. 257].

Intersante prin formă și conținut sunt lucrările etnografului E. Postolachi [121, 122, 123, 175]. În studiul *Mărturii despre covoare ca parte componentă a culturii etnice* [122], autoarea accentuează participarea Moldovei în cadrul Expoziției mondiale „Expo-2000” desfășurată la Hanovra, unde s-au expus și au fost apreciate textilele populare decorative. Autoarea aduce în

lumina cercetărilor și alte informații despre covoare, ca parte componentă a culturii etnice, țesături de ritual și alte mărturii de arta populară tradițională. Articolul *Covorul moldovenesc în dificultate* [121] este „expresia stării neliniștitoare a celui mai dezvoltat și reprezentativ pentru Republica Moldova gen de artă populară – alesul covoarelor” [121, p.113]. Autoarea prezintă factorii care favorizează dispariția covoristicii tradiționale, dar și înstrăinarea acestora prin alte țări. În final, E. Postolachi vine cu îndemnul de a păstra covoarele, de a le descifra semnificațiile, deoarece reprezintă relicve de familie și modalități de comunicare între generații [121].

Inedite prin viziunile moderne în promovarea motivelor tradiționale sunt lucrările A. Simac [133, 134, 135]. În studiul *Tapiseria contemporană din Republica Moldova* [135] autoarea promovează tapiseria ca modalitate de valorificare a ornamentelor populare din perspectiva esteticii moderne. Conform A. Simac „tapiseria a avut ca sursă de inspirație bogatele tradiții din domeniul țesutului covorului popular” [135, p. 24]. În studiul *Dialogul între tradiție și modern în creația Mariei Saca-Răcilă*, autoarea remarcă simbioza între valorile estetice ale țesutului popular și valorile estetice ale artei moderne. Prezentând valorile artistice ale țesutului popular, A. Simac valorifică tapiseriile în stil tradițional create de M. Saca-Răcilă.

Importante prin modul de abordare și valoare științifică sunt numeroasele studii ale etnografului V. Buzilă: *Covoarele produse în sistemul industrial* [25], *Covoarele în contextul patrimoniului cultural* [24], *Dimensiunile axiologice naționale și mondiale ale scoarței basarabene* [26], care reflectă realitatea contemporană și atitudinea poporului față de valorile patrimoniului cultural material. Prin *Imaginea culturilor cerealiere pe covoarele moldovenești din secolele XVII – XX* [22], autoarea, în baza covoarelor cu valoare de unicat din patrimoniul MNEIN, exemplifică diferite moduri de reprezentare a spicului de grâu și a spicului de porumb „ca semne simbolice ale rodniciei” [22, p. 20]. În articolul *Dimensiunile axiologice naționale și mondiale ale scoarței basarabene* [26], cercetătoarea V. Buzilă prezintă într-un mod inedit rolul și locul țesăturilor în decorul interiorului. Autoarea menționează că, prin semnificația motivelor decorative, țesăturile tradiționale emană energii pozitive și formează texte de ornamente, din care poate fi descifrat un microunivers al interiorului țărănesc. Conform Varvarei. Buzilă „covoarele aveau rolul unor cărți cu imagini de mare putere simbolică” [26, p. 167], descifrarea enigmatică a cărora se încearcă a se face până în prezent. Recent, cercetătoarea V. Buzilă a editat într-o splendidă ținută tipografică, lucrarea *Covoare basarabene* [23], de o incontestabilă valoare estetică și cognitivă. Autoarea lucrării prezintă cele mai valoroase covoare din patrimoniul MNEIN, evidențiindu-le istoricul și particularitățile estetice. Referinduse la semnificația imaginilor tradiționale, autoarea consideră că fiecare detaliu ornamental este justificat fie din perspectivă decorativă, fie simbolică, iar în viziunea societății tradiționale, tot ce există în lume

este sacru, fiind făurit de Creator și mai apoi repetat de oameni conform modelului divin. Drept exemplificare, din perspectiva mentalității tradiționale, aduce covorul, unde „motivele ornamentale, compozițiile câmpului central și ale chenarului sunt circumscrise unui concept de origine arhaică ce vizează structura, organizarea lumii, corelarea tuturor celor existente într-un sistem numit imaginea lumii” [23, p. 34].

Piese etnografice, îndeosebi categoria textilelor, capătă valori estetice deosebite prin gama cromatică ce o reprezintă. Lucrări fundamentale în acest sens sunt *Paleta culorilor populare* [145] și *Cromatica tradițională românească* [149]. În aceste studii Z. Șofranksy indică modalitățile de vopsire a lânii, mătăsii cu diferite plante tinctoriale, obținerea culorilor spectrului solar, astfel reconstituind geneza și evoluția cromaticii. Remarcăm că studiile sunt interdisciplinare, fiind o combinație reușită între chimie și etnografie, sunt unicele lucrări de acest gen în Republica Moldova care dau posibilitatea de a analiza și sintetiza multitudinea aspectelor referitoare la cromatica și ornamentica tradițională. În prezent, tot mai mult se insistă asupra revenirii la vopsitul cu coloranți naturali. Un eveniment de amploare în acest sens a fost organizarea Atelierului de vopsire a lânii cu coloranți naturali cu genericul „Reconstituirea unei practici artistice dispărute acum un veac” (Clișova Nouă, Orhei, 21-22 august 2014), unde au luat parte meșteri populari din toată republica.

Ca urmare a celor menționate, suntem de părere că specialiștii autohtoni, prin lucrările menționate, au reușit să teoretizeze aspecte ale problemei studiate de noi, au analizat un volum mare de materiale de teren care promovează ornamentica tradițională ca parte componentă a artei populare din Republica Moldova.

Alte lucrări scrise sau publicate după anii 1991 ce reflectă informații de sinteză asupra oramenticii țesăturilor, aparțin autorilor R. Arnheim [7], L. Bârlogeanu [12], L. Antonesei [5], I. Cherciu [30], U. Ecco [54, 55], M. Eliade [56], N. Gavriluță [66], G. Marghescu [93], M. Mihalcu [97], R. Vulcănescu [156, 157], E. Klaiv [168], I. Lotman [172] dar și diferite dicționare enciclopedice [31, 45, 46, 57, 58].

Puțin cercetată este însă ornamentica țesăturilor din punct de vedere semantic, descifrarea conținutului simbolic al motivelor decorative ca expresii ale imaginativului. Deoarece cele mai profunde simboluri, motive decorative sunt universale, ridicate la rang de arhetip și valabile pentru orice spațiu istoric și geografic, remarcăm faptul că în abordarea semantică a ornamentelor au fost cercetate lucrări ce aparțin preponderent cercetătorilor de peste hotare: I. Evseev *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* [57], J.P. Clebert *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere* [36], R. Shepherd *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie* [132], J. Chevalier și A. Gheerbrant *Dicționar de simboluri* [31], C. Gibson

Cum să citim simbolurile. Introducere în semnificația simbolurilor în artă [70], M. Cocagnac *Simbolurile biblice. Lexic teologic* [37], S. Boncompagni *Lumea simbolurilor* [19], G. Bachelard *Apa și visele* [8], C.J. Jung *În lumea arhetipurilor* [78], S. Russu *Ornament și simbol: Covoare și broderii orientale* [129], F. Saussure *Curs de lingvistică generală* [130].

Autorii acestor studii prezintă și descriu semnificațiile anumitor simboluri cum ar fi: pământul, aerul, focul și apa, momentele zilei sau perioadele lunii, planetele, precum și simbolurile atașate unor personaje sau unor popoare anume și caracteristicile acestora. Prin conținutul lor, lucrările ajută la înțelegerea și aprecierea bogăției de simboluri, a motivelor decorative folosite pretutindeni în arta populară din perioada antică până în perioada contemporană. Cu o abordare regională și tematică, autorii examinează originile, stilul și semnificația celor mai frecvente simboluri ornamentale din diverse culturi, dar și importanța, funcția simbolului în mentalitatea colectivă.

Conform literaturii de specialitate, atât meșterul popular care confecționa obiectul, cât și utilizatorul acestuia cunoșteau semnificația ornamentelor simboluri. De aceea, după C. Gibson putem afirma că pentru a pătrunde în mentalitatea colectivă este nevoie de priceperea de a mânui puterea veche a simbolismului care permite atât artistului, cât și privitorului operei de artă să călătorească mult dincolo de limitele imaginii creatoare și a convențiilor culturale [71]. Aceeași idee o găsim și pe teren: „Când privești covorul, vezi că este numai frumos, dar dacă începi să analizezi fiecare linie, floare..., descoperi o viață de om cu toate bucuriile și tristețile sale” [inf. Ana Ciubotaru, s. Băcsăneni, r. Călărași]. În acest caz se insistă asupra cunoașterii, fie și prin instinct a simbolurilor ornamentale din cadrul interiorului. Cea mai complexă lucrare despre simbolistică, inclusiv a simbolurilor de pe țesături aparține autorilor J. Chevalier și A. Gheerbrant [31]. Lucrarea este un dicționar al simbolurilor din care desprindem cele mai profunde semnificații ale motivelor decorative, dar și esența celor patru simboluri fundamentale care au stat la baza evoluției ornamenticii. Importante prin valoare științifică sunt și lucrările despre simbol ale lui I. Evseev *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* [1994] *Dicționar de simboluri* [2007].

Un studiu de valoare pentru istoriografia etnografică autohtonă aparține lui S. Andrieș-Tabac [4]. În cadrul articolului *Identitatea simbolică neoficială a Republicii Moldova*, autorul evidențiază anumite simboluri cu profunde semnificații pentru poporul nostru care urmează a fi adoptate ca naționale (busuiocul, stejarul, cireșul, cocostârcul, cucul, cocoșul etc.). Pe lângă aceste simboluri, se propun și anumite piese textile cu semnificații ideatice (covorul, lăicerul, ștergarul, brâul). Dintre simbolurile ornamentale, autorul menționează următoarele: cercul, romb, pătratul, linia, voluta, arborele vieții, stelele și figurile antropomorfe.

Un rol deosebit în analiza mesajelor ideatice din sistemul iconografic al covorului vechi basarabean sunt articolele lui Gh. Mardare. În studiul *Manifestări ieraticice ale imaginativului în decorul covoarelor vechi românești din Basarabia* [92], autorul, încearcă să explice și să descifreze conținuturi semantico-semiotice ale motivelor covoarelor vechi basarabene. În baza analizei motivelor *costișat* numit și *coasta vacii*, *turta dulce* sau *prescura*, *romburile* oferite pentru exemplificare, autorul este de părere că „persistă o anumită ierarhie a expresivității imaginativului” [92, p. 44], pe care autorul o vede în patru etape. În articolul *Ce înseamnă șănătău* [91], Gh. Mardare explică originea și semnificația acestui simbol, menționând că „șănătăul nu este altceva decât ploaia divină ce fertilizează pământul” [91, p. 55].

De un interes aparte în vederea identificării similitudinilor ornamenticii țesăturilor din Republica Moldova și a celor din alte arii culturale, ca urmare a interferențelor culturale, sunt lucrările etnografilor de peste hotare. Dintre acestea menționăm lucrarea *Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā/ Muzeul Etnografic lituanian sub cerul liber* [190]. Autorii studiului, E. Veveris și M. Kuplais încep cu descrierea celor mai vechi îndeletniciri, prezintă partea imaterială din patrimoniul cultural lituanian și trepat descriu pe scurt toate domeniile artei populare, inclusiv cel ornamental. Pe lângă arhitectură, decor în lemn, ceramică, port popular, autorii consacră pagini aparte și țesăturilor de interior lituaniene, din analiza cărora putem observa anumite particularități decorative asemănătoare cu cele de pe țesăturile moldovenești.

Importantă pentru tema noastră este monografia autoarei estoniene H. Kuma, *Eesti Rahvavaibad/ Covoare populare estoniene* [189]. Lucrarea prezintă istoria țesăturilor tradiționale estoniene, în special cuverturile, numite *sāba*. Autoarea descrie diferențele dintre țesăturile din zona de nord și cele din zona de sud a țării, concluzionând că țesăturile din zona de nord s-au conservat mai bine. Analizând planșele din punct de vedere ornamental, observăm similitudini cu țesăturile tradiționale din țara noastră, mai ales în ceea ce privește reprezentările antropomorfe, fitomorfe, în special, întâlnim *pomul vieții* în varianta dacică, ce corespunde tiparului autohton. O altă lucrare, aparține autorului german R. Peesch *Ornamentik der Volkskunst in Europa / Ornamentica artei populare în Europa* [187], o sinteză a ornamentelor din arta populară europeană specifice diferitor perioade istorice. Autorul evidențiază anumite similitudini în ornamentica tradițională a țesăturilor din Grecia, Danemarca, Norvegia, Suedia, Italia, Spania, dar și din spațiul românesc, care prin cromatică și ornamentală sunt asemănătoare.

Un interes deosebit prezintă și lucrarea *Alsace en rouge et blanche / Alsacia în roșu și alb* [179] a etnografului francez Annick Abrial. Studiul este un mod de valorificare a țesăturilor decorative de interior. Autoarea aduce în actualitate vechi tehnici de lucru, în special, date cu referire la modul de ornamentare a țesăturilor decorative tipice alsaciene. Prezintă interes

obiceiul de a împodobi interiorul cu țesături ce reflectă specificul fiecărui anotimp. Toate acestea ne permit să facem anumite similitudini cu creația populară din țara noastră, în care unele ornamente: *cocorul, strugurele de poamă, bradul*, întâlnite pe țesăturile tradiționale de interior, au valențe simbolice și tradiții ornamentale asemănătoare.

Un suport teoretico-metodologic important pentru tema noastră ca produs al cunoașterii au fost metodele cercetărilor sociale și etnografice propuse de N. Blaike [18], I. Mușulea [106], S. Moscovici și F. Buschini [104], conform cărora cercetarea etnografică se face în baza următoarelor metode și instrumente: observația, proiectul etnografic, interviurile, discuțiile neprovocate, analiza textelor și imaginilor.

Analiza literaturii de specialitate din domeniul cercetat ne permite să concluzionăm că, textilele lucrate pe teritoriul pruto-nistrean au intrat de timpuriu în atenția cercetătorilor din diferite domenii: etnografi, filosofi, antropologi, esteticieni, istorici încă din perioada antebelică. Din cele relatate rezultă că cercetarea ornamenticii țesăturilor tradiționale de interior, în care s-au realizat autentice valori artistice, merită o prezentare sistematică și noi abordări pentru a releva principalele caracteristici ale țesăturilor în contextul evoluției artei ornamentale.

1.3. Metodologia cercetării ornamenticii țesăturilor tradiționale

În realizarea obiectivelor propuse ne-am condus de concepțiile științifice privind legitățile dezvoltării societăților umane, în care cunoașterea trecutului prin prezent și a prezentului prin trecut este o condiție necesară în percepția perfectă a caracteristicii unei epoci.

Un rol important în elaborarea metodologică a abordării temei îl au teoriile științifice ale clasicilor. Se știe că antropologul E. Durkheim [53] a formulat în opera sa un segment de inspirație antropologică „*o teorie sociologică a simbolizării*”, teorie ce ghidează de multă vreme cercetările etnologice, iar Cl. L. Strauss [84] propune o „*teorie simbolică a societății*”. Studiul funcției simbolice exprimate la nivelul limbajului este pentru Lévi-Strauss un model de argumentare, în continuarea concepției antropologului german F. Boas, că fenomenele lingvistice, cât și cele culturale au aceeași origine: inconștientul. Diferența dintre ele este de grad în conștientizarea cognitivă, fenomenele culturale generând „*raționamente secundare și reinterpretări*”, explicații bazate pe limbaj ca instrumente și ca fundament de pe care se lansează o pluralitate de sensuri. Conform teoriei lui Cl. L. Strauss „*Activitatea inconștientă a spiritului constă în a impune forme unui conținut și dacă aceste forme sunt fundamentale aceleași, pentru toate spiritele, vechi și moderne, primitive și civilizate este necesar și suficient să se ajungă la structura inconștientă, subiacentă fiecărei instituții sau fiecărui obicei, spre a obține un principiu de interpretare valabil pentru alte instituții și alte obiceiuri, cu condiția, firește, de a împinge*

analiza destul de departe” [83, p. 32]. Aceste considerații rezumă întreaga viziune asupra modului de cercetare a fenomenelor antropologice: formele asociate unor conținuturi sau, altfel spus, organizarea materiei în matrice nu este rodul convenției, ci al inconștientului care operează cu structuri, pattern-uri, arhetipuri universale. Aceste forme sunt activate la nivelul de suprafață prin simboluri de o diversitate nelimitată. Însă legile de structurare impuse de inconștient sunt, în raport cu simbolurile, mult mai restrânse la număr. Semnul sau simbolul poate fi condiționat, în mod arbitrar, de specificul istoric, etnic, temperamental, însă, dincolo de aceste determinări, el păstrează o reminiscență, o fulgurație a izvodirii din straturile de profunzime ale mentalului, ale imaginarului colectiv a cărei funcție simbolică o activează.

Datoria cercetătorului, în cazul nostru a etnologului este de a descoperi prin imagini, simboluri, semne, relații între semne, conținuturi socio-spirituale, „forma mitică”, „structura inconștientă” care unifică diversitatea manifestărilor. De-a lungul istoriei, ornamentele simbolice nu își modifică semnificațiile, ci doar imaginile, „structura rămâne însă aceeași și prin ea se realizează funcția simbolică” [84, p. 145], atât a ornamentelor, cât și a țesăturilor tradiționale.

Prin urmare, menționăm aportul antropologului și etnografului american Cl. Geertz, care susține că tot ce observăm și analizăm ca acțiune simbolică include gândirea și este de natură socială, analizată ca text trăit [67]. Teoreticianul antropologiei simbolice pleda în favoarea *metodei interpretative*. De altfel, un scop al autoarei este pătrunderea în tainele codului de simboluri și semnificații. Din acest considerent cercetarea temei ține de modelul de analiză culturală, de descifrarea semnificațiilor și prin acestea are caracter interpretativ.

Analiza dezvoltării culturale și istorice a societății, o regăsim și în teoriile susținute de E. Durkheim, M. Weber, T. Parsons conform cărora în sens etnologic cultura cuprinde toate realizările umane, atât elementele materiale cât și cele spirituale. Sociologul american T. Parsons a dezvoltat o teorie generală pentru studiul societății numit „*teoria acțiunii*”, bazată pe principiul metodologic al voluntariatului și principiul epistemologic al realismului analitic. Teoria a încercat să stabilească un echilibru între două tradiții metodologice majore: tradiția utilitar-pozitivistă și tradiția hermeneutico-idealistică. Sociologul P. Parsons evidențiază dimensiunea simbolică a culturii, considerând că un sistem cultural este unul simbolic ale cărui componente întrețin mai degrabă relații logice sau de semnificație decât relațiile funcționale. Referindu-ne la abordarea noastră, urmărim logica dispunerii țesăturilor în organizarea estetică a interiorului și în același timp, dispunerea motivelor decorative în câmpul pieselor din lână și fibre textile.

Din punct de vedere metodologic întreaga lucrare se bazează pe metoda antropologică, pe conceptele științifice susținute de clasicii E. Durkheim, Cl. L. Strauss, C. Ph. Kottak, T. Parsons, Cl. Geertz, M. Mauss. Conform acestora, metoda antropologică implică contactul nemijlocit cu

dovezile empirice, cu intuiția intelectuală, posibilitatea aplicării ei și verificării ipotezelor fiind în funcție de datele colectate în cercetările de teren. Conform antropologului C. Ph. Kottak., perspectiva antropologică derivată din cercetarea de teren etnografică diferă în mod semnificativ de perspectivele altor discipline. Acest fapt a condus la aceea, că din a doua jumătate a secolului XX grupuri și culturi din țările dezvoltate devin ținta etnografilor. Cu toate că antropologul teoretician Cl. L. Strauss vede etnografia ca pe o subdisciplină a antropologiei structurale, totuși recunoaște că toate ariile de specializare ale antropologiei culturale implică scopuri și obiective bazate cercetări etnografice.

Realizarea obiectivelor științifice propuse în prezenta lucrare este condiționată nu doar de analiza izvoarelor istorico-etnografice, ci și de modul de interpretare a lor. În acest fel, pentru a aborda tema propusă spre investigare am utilizat următoarele metode de cercetare: *descriptivă, observația participativă, interviul etnografic, analiza datelor de teren, metoda interpretativă, deductivă, istorico-comparativă* ș.a. Pentru generalizarea opiniilor expuse în lucrările teoretice ale cercetătorilor care au abordat problema ornamenticii țesăturilor tradiționale, dar și pentru argumentarea concluziilor au fost aplicate: *analiza și sinteza, analogia, metoda comparativă de cercetare, inducția și deducția* etc.

La elaborarea tezei ne-am condus și de unele principii teoretic-metodologice de bază: *principiul științific al obiectivității, evoluționismului social și cultural, umanismului, determinismului istoric, funcționalismului, structuralismului* ș.a.

Vom sublinia faptul că la fundamentarea principiilor metodologice ale cercetării se află instrumentul de cercetare – *ochiul* și metoda de cercetare – *văzul*. Astfel, argumentăm multidimensional un subiect antropologic și etnologic cu derivate din arta vizuală și etnolingvistică, regăsindu-ne astfel la intersecție cu bioestetica și bioetica.

Acest principiu a stat la baza cercetărilor etnografice din diferite raioane ale Republicii Moldova (Telenești, Orhei, Cantemir, Ialoveni, Soroca, Leova, Glodeni, Dondușeni, Ungheni, Rezina), dar și cu ocazia diverselor festivaluri naționale și internaționale de promovare a valorilor tradiționale (Ziua Universală a Iei, Festivalul „Frumos covor basarabean”, Târgul Național al Covorului „Covorul Dorului” etc). Respondenții (majoritatea se găsesc în lista informatorilor) sunt meșteri populari care au practicat sau mai practică meșteșugul țesutului, brodatului, croșetatului și prin cunoștințele pe care le posedă sunt reprezentanții, mesagerii care exprimă viziunea colectivităților umane. Astfel, din metodele aplicate în raport cu aceștia am soluționat problema înaintată spre cercetare. Munca de teren furnizează dovezi empirice a premiselor umaniste pe care se fundamentează antropologia, sociologia, etnologia, psihologia

socială ș.a., ridicând un număr de probleme epistemologice care fac obiectul de cercetare cu totul deosebit în ultimele decenii.

Teza fundamentală a cercetării ornamenticii țesăturilor tradiționale ține direct de concepția despre om și cultură, de vocația lui supremă. Ambianța umană, interiorului țăranesc are și un aspect inexistent – orizontul necunoscutului, nu numai de suprafață ci mai ales de adâncime. În acest sens, renumitul filosof Lucian Blaga scrie: „Orizontul necunoscutului, ca o dimensiune specifică a ambianței umane, devine principalul factor ce stimulează pe om la cele mai fertile încercări de a-și revela sieși ceea ce este încă ascuns...Noile aptitudini și posibilități de dezvoltare se află în strânsă legătură cu limbajul și sociabilitatea omului” [17, p. 39]. Raportându-ne la tema noastră, atât datele teoretice, cât și cele empirice atestă faptul că, prin intermediul ornamentelor simboluri omul își relevă tainele interiorului. Fiecare covor, iar prin el întregul text de ornamente ce le conține, dezvăluie starea de viață a meșterului popular și legăturile sale psihologie cu divinitatea și cu societatea în care trăiește.

Relația dintre metodologie, epistemologie și cercetare socială este una complexă, care ne argumentează, că nu mai este posibil de a proclama autonomia absolută a unui domeniu de cercetare, iar discuțiile despre eficiența și limitele paradigmatelor în științele social-umane capătă o valoare tot mai deosebită, pentru că inovațiile se produc la nivelul cercetării de vârf, la intersecția domeniilor conexe, la interpretarea altor discipline. În *cercetarea etnografică de teren în discuțiile neprovocate* ne-am inspirat din metoda studiului etnografic al comportamentelor culturale traversând calea de la particular la general, de la descriere etnografică la concepte și tipologii, la abordări etnologice și la explorări sociologice și sociopsihologice.

Prin urmare, un rol important l-a avut *cercetarea acțiune*, bazată pe „teoria acțiunii”, a sociologului american T. Parsons. Este vorba de a aduna date și informații privind aspectele semnificative ale problemei vizate. Metoda prevede implicarea membrilor comunității ca actori sociali, care conștientizează propriile rezerve intelectuale. Informatorii recunosc că au moștenit covoare de secole, mai puțin însă, se pot pronunța asupra semnificației ornamentelor acestor covoare, ștergere, fețe de masă ș.a.

Originile etnografiei se regăsesc în lucrările antropologilor din secolul al XIX-lea care călătoreau în diverse locuri pentru a face observații asupra culturilor pre-industriale. Astăzi, etnologia înglobează o paletă mult mai vastă de lucrări, începând de la studiul unor grupuri aflate chiar în cultura cercetătorului. Cercetătorii contemporani împărtășesc credința primilor antropologi conform căreia, pentru a înțelege o lume, trebuie să participi tu însuși la viața ei sau să observi de la distanță. Această poziție a dat naștere la ceea ce se poate numi *metoda observației participative*. Dintr-o perspectivă generală, observația participativă este mai mult

decât o metodă. Ea conține resursa esențială a oricărei cercetări sociale, pentru că nu putem studia lumea socială fără ca noi înșine să facem parte din ea. Observația participativă ne-a impus să vedem valorile estetice ale țesăturilor prin ochii altora, a comunităților rurale, din perspectiva colectivităților studiate, ne-a înlesnit accesul la alte niveluri de abordare a țesăturilor în cadrul interiorului. Având ca obiectiv contextualismul, prin intermediul cercetării observaționale au fost explicate anumite procese culturale într-un context social și istoric mai vast. Observația participativă ne-a permis să culegem cele mai diverse informații despre țesăturile tradiționale, să cunoaștem nume ale meșterilor populari creatori a valorilor autentice, să identificăm principalele centre, sate unde se mai păstrează obiceiul țesutului artistic.

Prin urmare, cercetarea de teren sau observația participativă este o problemă de încadrare a cercetătorului într-un ciclu de evenimente, iar notițele de teren sunt disponibile pentru formularea propriilor intuiții, asupra perspectivei ipotezei care face lumină în analiza obiectului de studiu.

Metoda observației participative este în interdependență cu *cercetarea observațională*. *Înregistrarea observațiilor* și analiza notițelor de teren implică altceva decât simpla înregistrare a datelor. Este vorba de analizarea lor, impregnate cu teorie. Aceasta presupune o analiză sistemică a datelor, numele prenumele informatorului, vârsta, localitatea, studiile, informația oferită, piesele colectate, pașaportul piesei etc.

Cercetătorul este un observator care trebuie să vadă prin ochii altora: observarea evenimentelor, acțiunilor, normelor, valorilor etc., din perspectiva oamenilor de la sate pe care îi studiază, proceselor culturale, valorilor tradiționale și să descrie cum înțelege procesul într-un anumit context social-cultural și interpătrunderea evenimentelor. Acest aspect generează scheme de cercetări deschise către analiza unor scheme, subiecte neprevăzute, apărute pe parcursul cercetării. Prin urmare, este necesar să concretizăm că și cercetarea calitativă este un fenomen empiric localizat social-cultural și definit de istoria științei. În cercetarea obiectivelor am ținut seamă de un factor important – de antropologia cognitivă, adică de înțelegerea valorilor culturale a oamenilor de la sate, modul în care oamenii percep ornamentica țesăturilor, motivele decorative de pe țesături când comunică cu ei înșiși și cu ceilalți. Pe lângă aceasta, menționăm și faptul enunțat de de sociologul german M. Weber [1946], că orice cercetare este contaminată într-o măsură oarecare de valorile proprii cercetătorului, de anumite identități ale acestuia.

Din punct de vedere metodologic, dat fiind că cercetarea temei cere a acumula materiale inedite pentru un mare număr de obiective de cercetare, *interviul etnografic* se dovedește a fi un instrument puternic de culegere a diferitor tipuri de informații. Astfel, atât intervievatorul, cât și interlocutorul său urmează un algoritm care trebuie să fie cunoscute de ambii. La fel este necesar

să se țină seama de locul ales pentru interviu. Interviul nu se situează numai într-un cadru interactiv, se înscrie în unul discursiv, care pune în acțiune un proces dinamic ce se bazează mult pe limbajul folosit, de competența interviuatorului care trebuie să orienteze dialogul în funcție de ipotezele sale de lucru determinate.

În cazul nostru, pe baza interviului etnografic am făcut atât analize statistice aprofundate, cât și abordări pur calitative. Am adunat informații de conținut, evidențiind concluzii referitoare la percepții, atitudini, sentimente, reprezentări, valori, credințe, toate în legătura cu ornamentica țesăturilor tradiționale. Interviul etnografic reprezintă un substitut al chestionarului, avantajul fiind că discuția directă este, de multe ori, mai eficientă decât chestionarul, fiindcă asigură o rată mai crescută de răspunsuri.

Omul, fiind un obiect antropologic de studiu foarte delicat, deține o caracteristică amplă ce necesită o cercetare complexă începută de observarea participativă, folosind limba ca instrument de cercetare. Comportamentul nostru lingvistic în teren este o cerință obligatorie, la fel asumându-ne și alte roluri în sistemul social al celor investigați, indiferent dacă studiem cultura, valorile tradiționale sau altceva. Tehnicile de lucru pe teren ale etnografilor și sociologilor sunt binevenite pentru o cercetare complexă și comparativă, sunt un avantaj pentru investigător. Metodele de cercetare pe teren formulate ca opinii cu încărcătură afectivă, cu un sens de credințe, scot în evidență, că atitudinea individului față de valorile culturale ale patrimoniului național deține o variabilă latentă.

Potrivit teoriilor din domeniul științelor socioumane fiecare cercetare socială, antropologică, etnologică conține un „element – irațional” sau o „intuiție creatoare”. Este de menționat că rezultatele empirice de teren au avansat înțelegerea noastră teoretică. Numai observațiile directe asupra realității argumentează teoretic scopul urmărit. Nu este neobservabil limbajul actorilor sociali, care nu este numai o oglindă a realității, dar este dependent de textul expus și el însuși produce realitatea.

O metodă la fel de importantă pentru realizarea scopului și obiectivelor propuse, dar și soluționării problemei de cercetare este *analiza conversației și datelor de teren*, care e raportată la organizarea structurală a discuțiilor și a secvențelor de acțiuni, la fundamentarea empirică a analizei ca resursă esențială pentru relatarea complexă de viitor.

Subliniem faptul că subiectul cercetat este bine analizat cu ajutorul metodei comparatiste, printr-o vastă documentare de teren, cu date empirice valoroase asupra demersului etnologic, antropologic, sociologic, psihologic și lingvistic. Prin *metoda comparativă*, am evidențiat caracteristicile tradiționale și moderne, inovative și regresive ale țesăturilor decorative de interior. Metoda comparativă ne-a permis trasarea unor paralele europene în ceea ce privește

motivele decorative universale. Drept exemplu, am ales pomul vieții ornament universal cu multiple funcții etnoculturale. În continuare redăm punctul de vedere exprimat de Cl. Levi-Strauss: „Etnografia, etnologia și antropologia nu constituie trei discipline diferite, sau trei concepții diferite despre aceleași studii. Ele sunt de fapt, trei etape sau trei momente ale uneia și aceleiași cercetări, iar preferința pentru unul sau altul dintre acești termeni exprimă doar o atenție predominantă îndreptată spre un tip de cercetare, care n-ar putea fi niciodată exclusiv față de celelalte două” [64, p. 73]. De această logică se conduce autorul în cercetarea temei.

Prin *metoda reversivă*, în baza literaturii de specialitate am trasat evoluția motivelor decorative, de la reprezentările geometrice până la cele naturaliste.

Metodele deductivă și interpretativă au fost utilizate în abordarea semantică a ornamentelor. Dacă în trecut ornamentele erau un limbaj de exprimare, în prezent acestea au mai mult funcții decorative și mai puțin se cunosc semnificațiile acestora. În acest caz în baza literaturii de specialitate, dar și etnometodologiei am dedus semnificația semnelor primare, arhetipale, dar și a celor mai frecvente motive decorative.

Analiza și sinteza, inducția și deducția, generalizarea ne-au oferit posibilitatea să evidențiem importanța țesăturilor incluse în circuitul patrimoniului cultural european.

Analiza ansamblului de metode și principii teoretico-metodologice ale lucrării, numite într-un cuvânt etnometodologie ne-a permis elucidarea dezvoltării artei ornamentale, semnificația ornamentelor, evidențiind impactul interferențelor culturale asupra evoluției ornamenticii țesăturilor tradiționale din Republica Moldova, dar și specificul tradițional în raport cu cel european, făcând referire la fenomenul aculturației.

Cunoașterea etnometodologiei ne-a ajutat să înțelegem metodele utilizate de oamenii de la sate, de meșterii populari pentru a-și organiza lumea în care trăiesc și interiorul tradițional. Prin aceste metode oamenii reușesc să se înțeleagă unii cu alții, precum și în instituțiile în care sunt implicați. Prin intermediul etnometodologiei putem vorbi de o geografie a simțului comun, în cazul nostru este vorba de arhetipuri, de produsele sociale care au fost asemănătoare în diferite spații geografice și în diferite timpuri istorice. Etnometodologia, este în strânsă legătură cu *conversația*. În cazul nostru, aceasta presupune comunicarea diveritor etnii prin intermediul ornamentelor, comunicarea utilizatorului și creatorului de artă generativă prin intermediul computerului, comunicarea meșterului popular cu războiul de țesut etc.

Metodele alese pentru realizarea scopului și obiectivelor ne-au permis să elucidăm evoluția artei ornamentale, semnificația ornamentelor, evidențiind impactul interferențelor socio-culturale, specificul tradițional, apropiind cercetarea subiectului de fenomenul aculturației. Prin prisma filosofiei metodei antropologice care este în esență o intuiție intelectuală, lucrarea este

raportată la conștientul rural – o cerință a etnologiei actuale și o paradigmă coerentă a gândirii umaniste.

Prin urmare, menționăm că **scopul tezei** constă în studierea particularităților ornamenticii țesăturilor tradiționale ca sursă de identitate culturală și parte componentă a patrimoniului național din Republica Moldova. Reieșind din scopul tezei ne-am propus următoarele **obiective**: analiza lucrărilor științifice cu privire la gradul de investigare a temei; cercetarea evoluției motivelor decorative în contextul dezvoltării artei ornamentale, analiza comparată a semnificațiilor simbolico-metaforice ale motivelor ornamentale, determinarea impactului interferențelor culturale asupra modificării ornamenticii țesăturilor; elaborarea recomandărilor științifice ce țin de implementarea politicilor de perspectivă a patrimoniului național.

Paradigma etnologică *ornamentica țesăturilor* constituie un cod de principii științifice ce pătrunde dintr-un domeniu în altul și definește caracterul național, zonal și universal ale acestei noțiuni supuse cercetării. Evoluția socioculturală și etnopsihologică a dezvoltării ornamenticii țesăturilor tradiționale prezintă o parte componentă a procesului de modernizare a societății moldovenești, care tinde să ocupe un loc aparte în spațiul european și universal. Studiarea acestora ne-a permis **soluționarea problemei științifice** care *constă în determinarea particularităților ornamentale ale țesăturilor tradiționale, fapt care a condus la abordarea semantică a motivelor decorative, în vederea estimării rolului ornamenticii țesăturilor tradiționale ca sursă de identitate culturală și parte componentă a patrimoniului etnografic național.*

1.4. Concluzii la capitolul 1

Ca urmare a conceptualizării evolutive a ornamenticii tradiționale, analizei literaturii de specialitate și principiilor științifico-metodologice am concluzionat:

1. Analiza conceptului de ornamentică și sistematizarea informațiilor din literatura de specialitate ne indică asupra faptului că, până în prezent, nu există o definiție unică a ornamenticii, fundamentată științific. Astfel, abordând sensurile ale ornamenticii, am concluzionat că ornamentica nu este doar ansamblul elementelor, compozițiilor ornamentale și motivelor decorative (geometrice, concrete, simbolice), ce înfrumusețează un obiect, un spațiu, dar reprezintă și o artă a comunicării nonverbale, trecută printr-o îndelungată istorie. Ea exprimă viziunea colectivității umane asupra lumii, precum și un mod de comunicare ideatic. Altfel spus, formele ornamentale nu exprimă o creație strict individualizată, ele sunt inserate în contextul etnopsihologic și etnocultural și reflectă mentalitatea unei întregi comunități care are aceeași cultură și aceleași tradiții. Pe lângă conceptul de *ornamentică*, am abordat și alte concepte

științifice prin care conferă lucrării originalitate: *inovație, aculturație, arhetip, semn, simbol, artă populară, artă generativă, artă ornametală, estetic țărănesc*.

2. Analizând sursele istoriografice ce vizează ornamentica țesăturilor tradiționale conchidem că studii remarcabile au fost editate în diferite perioade istorice, începând cu cea antebelică. Cu toate acestea însă, literatura de specialitate își lărgeste spectrul problemelor abordate după cel de-al Doilea Război Mondial. În perioada postbelică vizate mai multe subiecte, printre care evidențiem motivele decorative cu rang de arhetip, polifuncționalitatea țesăturilor, broderiile în arta populară etc. Tot în această perioadă este sesizat rostul magic, religios al motivelor ornamentale, încercându-se o raportare a omului la relația sa cu cerul și semenii. După 1991, literatura de specialitate este completată cu studii de sinteză, dicționare, monografii tematice. Am putea vorbi de o explozie a literaturii științifice în care sunt abordate cele mai diverse aspecte, începând cu vechiul meșteșug al țesutului și produsele acestuia până la cele mai profunde semnificații simbolice ale motivelor ornamentale ce se regăsesc în câmpul țesăturilor.

Investigarea diverselor surse etnografice, atât din țară, cât și de peste hotare, ne permite să constatăm că, în pofida faptului că arta populară, în special domeniul ornamenticii tradiționale, a fost cercetată de cei mai consacrați specialiști, sunt încă unele aspecte insuficient valorificate: apariția artei ornamentale și în contextul acesteia, evoluția motivelor decorative, specificul tradițional și modern al țesăturilor tradiționale, descifrarea semnificațiilor ornamentelor cu valoare de simbol în baza mentalității colective.

3. Ca urmare a cercetării condițiilor de apariție a artei ornamentale am conchis că teoria cu privire la cele șapte semne primare nu are fundamente științifice convingătoare. În acel fel, devenim adepții teoriei simbolistilor J. Chevalier și A. Gheerbrant conform cărora semnele fundamentale care au stat la baza tuturor celorlalte sunt *punctul, cercul, crucea și pătratul*. Această teorie a fost reconfirmată odată cu analiza evoluției motivelor decorative, în urma căreia am constatat, că prin evoluția celor patru simboluri fundamentale arhetipale s-au dezvoltat ornamentele geometrice. În cadrul acestui geometrism, prin compoziții de figuri sau reduceri de forme schematici, prin reprezentări cu caracter simbolic, stilizări ale unor elemente reale se formează întreaga gamă a motivelor concrete (fitomorfe, zoomorfe, avimorfe, antropomorfe, skeomorfe), dar și simbolice (emblematică, heraldică, folclorică, religioasă), unitare pe întreg spațiul carpato-danubiano-pontic ce formează câmpul țesăturilor tradiționale din lână și fibre textile.

4. Baza științifico-metodologică a lucrării noastre presupune noi metode de cercetare etnografică calitativă în care *etnometodologia* ocupă un rol esențial, iar *ochiul*, ca instrument de cercetare și *văzul*, ca metodă de cercetare devin fundamentale în realizarea obiectivelor propuse.

2. ORNAMENTICA ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE – PARTE COMPONENTĂ A PATRIMONIULUI NAȚIONAL

2.1. Ornamentica țesăturilor între tradiție și inovație

Aflându-se într-o permanentă căutare de a fi înconjurat cu imaginea elementelor vii din natură, dovadă fiind tendința de a introduce în ornamentică elemente florale, zoomorfe, antropomorfe, omul le-a concretizat, potrivit posibilităților sale intelectuale, prin stilizări și tehnici diverse. De cele mai multe ori însă, toate acestea sunt interpretate din punct de vedere tradițional, ca degradare artistică.

Investigațiile etnografice efectuate pe teritoriul Republicii Moldova permit să afirmăm că, în urma contactului de valori cu diferite culturi, ornamentica și-a păstrat, deși într-o mică măsură, caracterul vechi tradițional geometric. Frecvent întâlnite și mai apreciate chiar printre meșterii populari sunt țesăturile cu reprezentări naturaliste sau inovative. Din punct de vedere estetic, dar și prin raportul la tradiție, există două tipuri de inovații: progresive și regresive. Astfel, ornamentele florale, antropomorfe și zoomorfe naturalizate constituie o inovație regresivă, iar adaptările funcționale de forme constituie inovații progresive. Ca fenomen ideatic, țesăturile cu reprezentări naturalizate reflectă perioada de criză a sistemului iconografic tradițional, de aceea majoritatea sunt considerate inovații regresive.

Pe lângă specificul ornamental, țesăturilor le sunt atribuite și alte trăsături care, de asemenea pot fi raportate la tradiție și inovație, cum ar fi funcționalitatea, modul de producere, caracteristicile morfologice și estetice etc.

Procesul de creare și evoluție a textilelor s-a dezvoltat într-un context natural și istoric favorabil, bazat pe următorii factori: dezvoltarea păstoritului, care a furnizat mari cantități de lână utilă în producerea pieselor din lână, cultivarea surselor de obținere a materiei prime pentru confecționare textilelor (în, bumbac, creșterea viermilor de mătase), dezvoltarea târgurilor, unde s-au dezvoltat relațiile meșteșugărești și comerciale; existența marilor ateliere mănăstirești de țesut și brodat, devenite centre importante în producerea textilelor decorative; cerința mare de textile pentru satisfacerea necesităților utilitar-decorative; existența meșterilor, înzestrați cu hărnicie, talent și creativitate, care au creat un bogat tezaur de valori culturale.

Toți acești factori au contribuit la activizarea producerii de textile, numite „industrie casnică”, „artă meșteșugărească”, „artă țărănească”, caracterizată prin anumite particularități morfologice, stilistice, funcționale, estetice, care balansează între tradiție și inovație, între vechi și nou, între progresiv și regresiv.

Atunci când abordăm țesăturile din perspectivă tradițională sau modernă, progresivă sau regresivă, ne referim, în primul rând, la particularitățile esențiale ale tuturor pieselor din lână sau

fibre textile vegetale. Din punct de vedere morfologic, acestea sunt bidimensionalitatea și elasticitatea, rezultate din corelația tehnică-decor [61]. Sensul schimbărilor în morfologia țesăturilor de casă a evoluat de la cel al marilor disproporții dimensionale spre cel al echilibrului dintre lungime și lățime.

Privite prin această prismă, se pot distinge două grupe: textile lungi și înguste și textile scurte și late. Ponderea în interiorul locuinței a acestor grupe de textile s-a modificat în funcție de evoluția schimbărilor interiorului casei. Încercăm să abordăm clasificarea morfologică pe acest criteriu, deoarece raportul lungime-lățime al pieselor reprezintă unul dintre criteriile de apreciere a vechimii, constituind, totodată, factorul determinant în formarea particularităților decorative, cu rol major în domeniul textilelor expuse în interiorul locuinței țărănești. Astfel, formele lungi și înguste sunt caracteristice categoriilor vechi ale textilelor de casă, cu preponderentă funcție uzuală. Păretarul, care se întindea ca un brâu protector în jurul pereților, avea lungimi mari (10-12 m) și lățimi reduse, între 70-100cm [inf. Țurcan Eufrosinia, s. Cruzești, mun. Chișinău]. Pentru a asigura continuitatea și a evita acoperirea ferestrelor, păretarele vechi erau decupate în dreptul acestora, prin țeserea numai pe jumătate din lățimea lui, pentru ca în final, să se taie firele de urzeală nelucrate.

Conform meșteritelor în arta țesutului, această operațiune obliga pe fiecare gospodină să-și țesă păretarul după lungimea camerei și dispunerea exactă a ferestrelor. Asemănător păretarului, lăicerul avea lungimea potrivită cu cea a laiței, pe care o acoperea [inf. Borta Agafia, s. Costești, r. Ialoveni].

O altă categorie de textile lungi și înguste au constituit-o ștergarele – bucăți de pânză rupte din valurile mari, păstrate în lada de zestre. Delimitarea lungimii ștergarelor se făcea în timpul țesutului, în stative, prin lăsarea unor porțiuni libere de urzeală sau prin introducerea unui fir colorat. În funcție de destinația lor era apreciată și lungimea: mai mari – ștergarele de icoană, de nănași și mai scurte – cele de uz cotidian. Aceste forme ale țesăturilor, lungi și înguste, au impus folosirea stilului vechi de decorare, bazat pe repetiția sau alternanța vrâștelor. De asemenea, prin îmbinarea păretarelor și ștergarelor s-a ajuns la formele late, cu destinații diverse.

Formele late și înguste s-au realizat din cele mai vechi timpuri, din rațiuni practice, fiind compuse din mai multe lățimi de țesătură îngustă. Așa au fost obținute învelitorile și așternuturile primare pentru dormit, de tipul Țolurilor de lână sau cânepă, confecționată din unirea a două-trei lățimi de țesătură lucrată special în acest scop. La fel s-a procedat și la realizarea primelor forme de scoarțe țărănești, prin îmbinarea a două păretare sau a două lățimi de țesătură. Din două ștergare cusute pe lungime s-a făcut fața de masă, la fel cum din două lățimi de macat s-a format

cuvertura. Un efect important al formării suprafețelor ample, la textilele expuse în interior, a fost dezvoltarea unor structuri decorative mai complexe și mai elaborate.

Frecvența acestor grupe morfologice de textile, destinate îmbrăcării și împodobirii locuinței, caracterizează diferite etape istorice și stări sociale. Dacă în tipurile vechi de case se expunea pe pereți și pe mobilă țesături înguste și lungi – părețarele, lăicerele și ștergarele – lucrate în fiecare gospodărie, atunci în locuințele mai evoluat s-au înmulțit țesăturile late – covoarele, fețele de masă, realizate în casă, comandate în atelierele specializate sau cumpărate din comerț – ele fiind expresia bunăstării și tendinței spre decorativ a familiilor înstărite.

Un rol esențial în explicarea caracterului tradițional și inovativ îl au particularitățile ornamentale și valorile estetice cu bogate conținuturi și semnificații.

Ornamentica tradițională moldovenească, la fel ca și folclorul, au codificat esența concepțiilor și simțămintelor localnicilor, ca și a evenimentelor istorice, într-un număr de semne pe care le-a îmbinat în moduri diferite. Trebuie să accentuăm că meșterii noștri populari au meritul de a fi apreciați prin faptul că nu au copiat tradiția moștenită sau împrumutată, ci au inventat permanent variațiuni pe aceleași teme majore, inepuizabile, ale existenței și gândirii proprii, încadrându-se în limita arhetipului.

Plecând de la aserțiunea lui Gheorghe Achiței că „sfera esteticului cuprinde diferite grupuri de situații: artistice și extraartistice” [1, p. 8], putem tipologiza valorile estetice ale textilelor în: nedecorative și decorative. Diferența dintre ele constă doar în proporția valențelor decorative, dictate de utilitatea fiecărei categorii de piese textile și de perioada de realizare a lor.

Valorile estetice nedecorative sunt cele incluse în obiectul însuși, prin modul propriu de realizare și funcțiile sale utilitare. Astfel, putem vorbi de valori estetice ale utilului, ale materiei prime și cele rezultate din tehnologiile de bază ale țesăturilor.

Valorile estetice ale utilului au fost relevate încă din Antichitate. În acest context, etnologul român E. Florescu, citându-l pe Xenofon, considera că „toate lucrurile care servesc omului sunt la fel de bune și frumoase, din moment ce ele sunt bune de folosit” [60, p. 94]. În ultimele două secole, această problemă a fost analizată de numeroși esteticieni și filosofi ai culturii, care au subliniat existența frumosului în orice unealtă sau obiect utilitar, în primul rând datorită formei sale, corespunzătoare scopului.

Exemplificând prin estetica părețarului, considerăm că din punctul de vedere al utilității, deținând funcția practică de apărare împotriva răcelii pereților, părețarul a încântat privirea cu alternanța nesfârșită a vrâstelor armonios colorate.

De asemenea și scoarța de lână, cu lățimea ei mare, a păstrat aceeași utilitate, dar a înlesnit dezvoltarea unui decor mai elaborat, ceea ce a condus la amplificarea valorilor estetice ale

acestei categorii până la transformarea ei în cea mai decorativă și mai scumpă țesătură de interior. Valorile estetice ale materiei prime sunt determinate de culoare, gradul de strălucire, calitățile fizice și tehnice ale firelor etc. Ele au fost bine cunoscute și valorificate, de către meșterițele noastre până la introducerea produselor fabricate. Valorile decorative rezultate din tehnologiile de bază ale textilelor (nevedire, brodare, croșetare) sunt cele care au făcut ca țesăturile să capete valențe estetice de un mare rafinament, ușurând introducerea elementelor ornamentale.

Subliniem rolul major al tehnicii *alesului, nevedirii* în procesul de împodobire a țesăturilor, caracteristic poporului nostru. Indiferent dacă se efectuează cu unelte speciale sau cu mâna, alesăturile alcătuiesc câmpuri sau registre decorative, ce sporesc calitățile estetice ale țesăturilor. Amintim doar de frumusețea ștergarelor vechi, împodobite doar cu câteva registre alese la capete, a păretarelor din casele bătrânești, cu vrâstele repetate continuu, dar, mai ales, a scoarțelor tradiționale, în care s-a dezvoltat o estetică a ansamblului, realizată din îmbinarea firelor colorate cu cea a simbolurilor vechi și cu cea a tehnicii de țesut în chilim.

De asemenea, trebuie să menționăm maniera de îmbinare a foilor de țesătură de la piesele late și modul de mărginire, cu franjuri ori horboțele, ce prezintă calități estetice suplimentare sau auxiliare.

Valorile estetice menționate – cele ale utilului, ale calității firelor și tehnologiilor de producere sau de finisare a țesăturilor, au deținut rolul principal în categoriile vechi, dar și-au păstrat rostul și în grupele mai noi de textile populare, cărora li s-a adăugat însă latura decorativă, ce a căpătat proporții și importanță din ce în ce mai mare.

Valorile estetice decorative rezultă din procesul conștient de desăvârșire estetică a obiectelor uzuale, ținându-se cont de tipul materiei prime și tehnicilor decorative; de distribuirea, proporționarea și structurarea decorului, dar, mai ales, de anumite particularități ornamentale și cromatice.

O analiză complexă a structurilor decorative o face etnograful român E. Florescu, care menționează rolul major al distribuirii ornamentelor în structurarea decorului, fundamentând două grupe structurale – fragmentare și unitare [60]. Structuri decorative fragmentare și unitare sunt reprezentate în A3 și A4.

Ca mod de ornamentare, cea mai reprezentativă și mai veche structură decorativă fragmentară este *învărgarea*, bazată pe repetarea sau alternarea dungilor. Ea s-a folosit la decorarea păretarelor, lăicerelor, ștergarelor, fețelor de masă etc. Menționăm că structurile fragmentare au fost folosite la decorarea țesăturilor vechi până la începutul secolului al XX-lea, exprimând spiritul dârz, sobru și ponderat al locuitorilor de pe aceste meleaguri [110].



Fig. 2.1. Structuri decorative fragmentare (alternanțe, vrăste simple și alese) pe țesături.

Cea de-a doua grupă structurală include *structurile decorative unitare*. În literatura de specialitate ele poartă denumirea de structură „în joc de fond continuu” [63, p. 92]. Importantă este direcția de orientare a petelor de culoare. Cele mai frecvente sunt denumirile populare *în zimți, în obloane costișate, în batiste, în table, în costișat* etc.

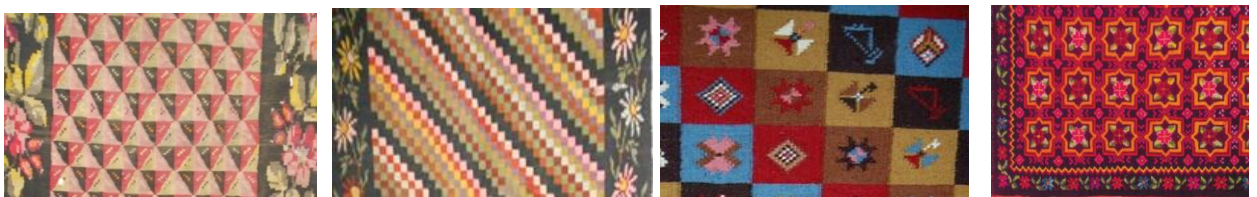


Fig. 2.2. Structuri decorative unitare (în zimți, în obloane costișate, în batiste, în table).

Prin schimbarea direcțiilor oblice ale petelor de culoare s-a format zigzagul, frecvent folosit la decorarea vrăstelor alese ale păretarelor, generând denumiri sugestive: *în nouri, în valuri, în săgeți, în roate concentrice, în roate mari, în roate pline, în luceferi, în stele, în pave costișate* etc.



Fig. 2.3. Structuri decorative unitare (în roate, în valuri, în roate concentrice, în luceferi).

De obicei, aceste structuri sunt purtătoare de mesaje ideatice. Pentru exemplificare, mă voi referi la reprezentarea *în costișat* sau *coasta vacii*. Mesajul ideatic pe care îl poartă acest motiv este de ordin semantico-ideatic, invocând „ideea pământului fertilizat și a deșteptării forțelor generale ale naturii” [92, p. 44]. Alături de motivul *costișatului*, în unele piese figurează și *nourul*, semnificația semantică a cărora sunt înrudite, deoarece *nourul* nu e altceva decât simbolul apelor fertile cerești. În ordine iconografică, acestea stimulează expresivitatea decorului, iar ca expresie simbolică textul de ornamente, sugerează ideea că pământul poate deveni fertil doar prin contactul cu apa.

O altă valoare estetică decorativă este *structura înlănțuită a compoziției*, denumită vrej sau curpăn, care s-a introdus mai recent în decorul textilelor [A6.21]. Ea se regăsește în câmpul chenarelor scoarțelor scumpe din secolul trecut, în câmpul central al scoarțelor de factură mai nouă, dar cel mai mult s-a folosit în decorul ștergarelor, fețelor de masă, realizat în tehnicile broderiei.

Ordonarea simetrică a ornamentelor față de un element central este specifică decorului lucrat în atelier. Pătrunderea acestor decorații în țesăturile țărănești este o consecință a răspândirii albumelor de modele, numite de informatori *izvoade*, unde se regăsesc schemele de

execuție. După aceste scheme au apărut scoarțele, *cu căpăi* afronțați la o floare, ștergarele și perdelele cusute cu cerbi, păsări afronțați la un pom [A10.1; A10.2; A11.22; A11.24; A11.26; A11.27; A11.28; A11.30] și alte compoziții, de obicei, zoomorfe, dispuse simetric față de un element vegetal. În cele mai multe cazuri, aceste reprezentări decorative au alterat concepția estetică, statornicită de secole, a creatoarei populare, prin împrumuturi hibride și degradări artistice sau altfel spus inovații regresive.

Valori decorative originale și autentice sunt *compozițiile monumentale*. Ele ocupă întregul fond al câmpului și sunt folosite foarte rar în decorul scoarțelor populare moldovenești. Piesă de referință din acest punct de vedere, menționată în toate studiile de specialitate, este scoarța cu pomul vieții în formă monumentală, lucrată în atelierul din Mănăstirea Agapia în anul 1851, dar și scoarța din colecția Complexului de Meșteșuguri „Arta Rustică” ce reprezintă, de asemenea, pomul vieții, identificat cu coloana infinitului [A6.12].

Concluzionăm astfel, că, pentru realizarea unor piese decorative cu cele mai alese gusturi estetice, creatorul trebuie să se conducă după anumite canoane artistice, care, pe de o parte, ar conferi pieselor un caracter dinamic, iar pe de altă parte, ar evidenția valoarea deosebită, regăsită până în prezent în modul de structurare a decorului, dar, mai ales, în particularitățile ornamentale.

În afară de particularitățile ornamentale, care au evoluat de la vechi la nou, de la tradițional la contemporan, sunt particularitățile cromatice, de o deosebită valoare în estetica textilelor de interior. Varietatea formelor de relief și schimbarea anotimpurilor au oferit o diversitate impresionantă de culori, care au sensibilizat puternic ochiul și sufletul omului, devenindu-i model de armonie perfectă și inepuizabil izvor de inspirație.

Raporturile valorice dintre ornament și culoare sunt diferite, în funcție de categoriile de țesături și concepțiile estetice ale meșterilor. Rolul culorii în viața și comportamentul omului a



Fig. 2.4. Scoarță coasta vacii
Muzeul Casa Părintească

fost analizat de numeroși filosofi, esteticieni, psihologi, sociologi, etnologi și alți cercetători din alte domenii, de la Aristotel, Leonardo da Vinci, Goethe, Hegel până la L. Blaga, T. Vianu, T. Herseni, T. Bănățeanu, care au descifrat caracteristicile și funcțiile culorilor, simbolismul și efectele subiective ale lor, dominantele și spectrul cromatic, ce contribuie la definirea personalității individuale și etnice.

Apreciate atât în țară, cât și peste hotare sunt lucrările etnografului Z. Șofranksy despre coloranții minerali și vegetali, despre cromatica tradițională românească, unde în mod deosebit se pune accent pe modalitățile de dobândire și utilizare a coloranților pentru țesături. Z. Șofranksy, în una din lucrările cu privire la rolul coloranților în arta tradițională, menționează că vopsitul pieselor țesute, în special a lânii, „la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (până la apariția coloranților sintetici) se făcea cu zeamă din plante tinctoriale (flori, frunze, fructe, tulpini, lemn, scoarță sau rădăcini), în prezența mordanților minerali (săruri de fier, de cupru, de aluminiu, de staniu, acizi, baze ș.a), a mordanților de origine animală (lapte, zer, urină, suc), cât și a mordanților vegetali (oțet, vin)” [145, p. 37]. Autoarea este de părere că cromatica moldovenească, în particular, și cea românească, în general, se caracterizează prin utilizarea nuanțelor pastelate sau intense, care, prin combinații formează un ornament coloristic original în decorul țesut, ales sau cusut.

Indiferent de tipul piesei textile, meșterițele au ținut cont de faptul că în vederea obținerii unei armonii dintre ornament și culoare, oricât de frumos ar fi modelul ales pentru o țesătură, el nu va fi reușit dacă nu-l va realiza în culorile potrivite. De altfel, și noi suntem de părere că tocmai corelația rațională dintre ornament și culoare conferă decorului țesăturilor o expresivitate deosebită. De exemplu, romburi – simbolul soarelui, a fost redat frecvent prin culoarea roșie, pasărea – simbolul sufletului – cu alb, florile au fost reprezentate în culori mai vii, frunzele și tulpinile – cu negru, cafeniu, verde ș.a..

Scoarțele lucrate până la mijlocul secolului al XIX-lea se disting prin predominarea culorilor *verde-oliv și galben* pentru fondul câmpului, în care sunt distribuite ornamentele alese în nuanțe de *cafeniu, alb, galben, roșu închis sau negru*. În astfel de compoziții valoroase s-au realizat scoarțele cu reprezentări ale *pomului vieții* sau cu alte simboluri, puternic geometrificate, a căror valoare documentară și estetică este bine cunoscută.

Scoarțele țesute în a doua jumătate a secolului al XIX-lea deja prezentau unele modificări cromatice. Introducerea în proporție mai mare a *verdelui*, alternat cu *olivul* în fondul câmpului și al chenarului, a sporit nota de sobrietate a scoarței, dar s-a obținut un rafinament remarcabil. Cercetătorul V Buzilă, într-un studiu cu privire la covoarele produse în sistemul industrial, consideră că anume în a doua jumătate a secolului al XIX-lea începe perioada de decadență a

covoristicii moldovenești. Conform autoarei, acest proces a fost favorizat de răspândirea pe cale comercială a coloranților de anilină și a modelelor de covoare cu decor naturalist tipărite pe ambalajul vopselelor, care ajungeau în mai multe țări din Europa [25]. În rezultat, coloritul pastelat al vechilor covoare, obținut prin vopsirea lânii cu ajutorul coloranților naturali, a fost înlocuit cu unul strident, rezultat din vopsirea firelor de lână cu coloranți chimici, iar vechile motive, preponderent geometrice sau vegetale stilizate, propuse într-un limbaj vizual inconfundabil, au fost destructuralizate, depersonalizate, apoi înlocuite treptat cu un decor tot mai naturalist ca realizare .

Constatăm, astfel, că scoarțele țesute în a doua jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă etapa inițială de părăsire a particularităților tradiționale decorative. Procesul de degradare atât cromatică cât și ornamentală a textilelor s-a produs la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX. Degradarea ornamentală sau „perioada de criză a sistemului iconografic tradițional a covoarelor vechi” [92]. este explicată de Gh. Mardare, prin expresivitatea imaginativului spre tendințe naturaliste. Conform aceluiași autor, cea mai joasă cotă, ce exprimă criza totală a iconografiei tradiționale al covoarelor basarabene este decorul alcătuit exclusiv din imagini naturaliste și cu desfășurare narativistă a subiectului. Întrucât iconografia acestora este detașată de la mesajul simbolic, de la aplicarea oricăror figuri de stilizare, ele sunt plasate pe cota imaginativului de expresivitate ordinară, naturalistă. Astfel de imagini sunt reprezentate în A9.12 și A9.13.

În concluzie, considerăm că alegerea și combinarea potrivită a culorilor reprezintă una dintre cele mai importante condiții pentru asigurarea armoniei decorului. Aceasta ține de înclinațiile estetice naturale sau dobândite ale fiecărei meșterițe. Textilele tradiționale moldovenești demonstrează talentul meșterițelor de a crea și de a combina culorile pentru a-și exprima particularitățile spirituale personale și ale colectivității reprezentative, chiar și în condițiile unui proces regresiv, în cazul nostru, a apariției compozițiilor cromatice mai puțin reușite și a dezacordului coloristic al compozițiilor.

De la caracteristicile tradiționale ale țesăturilor (structurarea decorului, particularitățile ornamentale, cromatice) în continuare ne vom referi la caracteristicile estetice contemporane ale țesăturilor ca piese ornamentate, reieșind din impactul factorilor economici, sociali și culturali asupra procesului de păstrare a structurilor plastico-decorative ale țesăturilor de interior.

Încă de la început menționăm faptul că în urma cercetărilor de teren, a discuțiilor cu informatorii din diverse zone etnografice, putem afirma că, dacă în domeniul tehnicilor de țesut s-au înregistrat perfecționări neesențiale, atunci în domeniul morfologic și decorativ al țesăturilor de casă s-au introdus numeroase schimbări. Importante modificări s-au produs în statutul social

al țesătoarei. Dacă până la începutul secolului al XX-lea țesutul era o îndeletnicire frecventă la sat și sporadică la oraș, acum se înregistrează o vertiginoasă restrângere și o accentuată specializare a lui. Țesutul casnic este practicat astăzi numai de sătencele cu înclinații deosebite în acest domeniu, care și-au cucerit o binemeritată faimă. Ele lucrează la comandă, cu materialul clientului, dar își mențin parțial statutul de creator, inovând noi categorii de piese și noi compoziții decorative cu particularități moderne. Astfel, din rândul țesătoarelor s-au ridicat cele mai talentate – stăpânind tehnici desăvârșite și având un dezvoltat simț artistic – recunoscute nu numai în zona de unde provin, dar și pe plan național și internațional. Dintre meșterii populari specializați în arta decorativă a țesăturilor de interior remarcați în cadrul cercetărilor de teren și obsevațiilor participative menționăm: Elena Munteanu (s. Ulmu, r. Ialoveni), Ecaterina Popescu (s. Clișova Nouă, r. Orhei), Natalia Crudu (s. Ciobalaccia, r. Cantemir), Ludmila Sârbu (s. Cuconeștii Noi, r. Edineț), Tatiana Popa (s. Palanca, r. Călărași), Ludmila Berezin (s. Brânzeni, r. Edineț), Parascovia Margine (s. Ustia, r. Glodeni), Elena Spinei (s. Maximovca, r. Anenii Noi), Sprânceană Valentina (s. Costești, r. Ialoveni).

Cele mai cunoscute centre meșteșugărești, care încearcă să readucă arta țesutului în contemporaneitate care îmbină armonios tradiționalul cu modernul sunt Complexul de Meșteșuguri „Arta Rustică”, din s. Clișova Nouă, Orhei – conducător Ecaterina Popescu; Poienița din com. Tabora, r. Orhei, condus de Svetlana Brehaniuc; atelierul din Maximovca, condus de meșterul popular Elena Spinei, precum și fabrica industrială „Floare Carpet” din Chișinău.

Schimbarea modului de viață, atât la sate, cât și în orașe a avut un mare impact și asupra creației populare, deoarece a antrenat formarea unei alte concepții cu privire la organizarea spațiului de locuit, la modul de a se îmbrăca, la menținerea obiceiurilor și datinilor tradiționale etc. Ca urmare, multe obiecte din gospodărie au devenit inutile, iar altele și-au schimbat funcția. Dacă în unele regiuni, spre exemplu, lăicerele și păretarele sau covoarele continuă să se pună pe perete, în altele acestea au fost coborâte pe podea.

Schimbări evidente observăm atât în cromatică, cât și în grafica ornamentului. În cromatică, odată cu introducerea culorilor acrilice, se petrece o adevărată „revoluție”, deoarece tonurile vii, adesea stridente, diferă esențial chiar și de armoniile deja afirmate în tradiție ale culorilor chimice. Când privește mesajul culorilor, acesta, în principiu, rămâne și în actualitate a fi același, celelate fiind în dependență de percepția sufletească a creatorului. Astfel, *albul* semnifică nevinovăția, este culoarea rochiei de mireasă, a lebedei ca sol al sufletului, *negrul* – simbolul vinovăției și al răului, *albastrul* este culoarea cerului care leagă elementele pământului – semnul

legăturilor permanente și al credinței; *galbenul* amintește focul curățitor, deschizător de drumuri, dar semnifică și luminarea sufletească, *roșul* – simbol al dragostei, *verdele* – speranța etc. [148].

În grafica ornamentului, cu toate că țesăturile din lână (cergi, lăicere, covoare, carpete, cuverturi) oferă motive și compoziții ornamentale interesante în pofida marilor schimbări determinate de influențe externe, totuși se simte o tendință de supraîncărcare a câmpului ornamental, în special cu motive vegetale de mari dimensiuni. Exemplificând, menționăm că *cerga* pentru învelit și acoperit patul, țesută din lână, continuă să fie o țesătură prezentă și în interioarele moderne. Adeseori ea este țesută cu vrâste în culori naturale, dar se practică și cu alesături abstracte sau florale.

Lăicerele și păretarele sunt puțin schimbate, de obicei păstrându-se stilul vechi, al alternanței vrâstelor simple cu cele alese. Totuși, unele modificări au intervenit în funcția acestor țesături tradiționale. Dacă inițial erau destinate împodobirii pereților și laițelor, astăzi păretarele și lăicerele se folosesc inclusiv la acoperirea podelelor. Covorul de perete și-a păstrat forma și caracteristicile decorative tradiționale, însă remarcăm preferințe pentru stilul naturalist al florilor [A6.3; A6.4; A6.8], pentru motive abstracte și vegetale puternic geometrificate [A6.10; A6.11; A6.14; A6.22], dar și pentru cromatica stridentă. În ultima perioadă se observă renunțarea treptată și la unele textile din pânză, lucrate în casă, deoarece unele au dispărut din organizarea interiorului țărănesc, altele sunt înlocuite cu produse fabricate. Este cazul *ștergarului de perete, perdelei, feței de masă și lenjeriei de pat*.

Din analiza realității contemporane se evidențiază faptul că în prezent asistăm la răspândirea altor cusături, de o mare diversitate tipologică și decorativă. Ca urmare a investigațiilor etnografice, constatăm că țesutul înregistrează un regres continuu, pe când cusutul a reușit să atragă marea masă de femei de la orașe și sate, care timpul liber și-l dedică cerințelor proprii, confecționând textile decorative: *milieuri, carpete, tablouri, huse, draperii* ș.a. Suportul acestor piese îl constituie pânza de fabrică, iar sursa de inspirație a modelelor o reprezintă textilele vechi, moștenite de la bunici și păstrate cu grijă în unele case. Însă domeniul vast al cusăturilor moderne, prin dezvoltarea neîngrădită a fanteziei, dar și din dorința de originalitate a condus la apariția kitsch-ului, la ieșirea din tiparele tradiției. De aici, invadarea caselor și chiar a pieței cu carpete și tablouri cusute în motive și culori departe de cele tradiționale. Din cele relatate, constatăm că țesutul modern, bazat pe inițiativa individuală, a favorizat dezvoltarea unor noi categorii de textile de casă ale căror calități rămân în stadiul de experimentare și selecție.

Dacă în țesutul casnic se mențin încă coordonatele tradiției, dar cu o vădită tendință de specializare, în sistemul țesutului de atelier se produc schimbări, dirijate de influența anumitor curente la modă, care, într-un fel, ar contribui la modernizarea țesăturilor, dar, de fapt, le

diminuează valoarea. Adesea se impune o continuă înnoire a stilurilor și formelor decorative ale țesăturilor, însă nu întotdeauna aceasta are rezultate benefice.

Pe de altă parte, spre deosebire de țările din vestul Europei, unde creația individuală pentru nevoile gospodăriei a dispărut încă din secolul trecut, în România și Republica Moldova tradiția țesutului s-a mai păstrat în multe sate până în zilele noastre, însă nu cu aceeași pondere ca în trecut. Acest lucru se datorează faptului că după depășirea urmărilor războiului, s-a recurs la diverse încercări de reorganizare a vieții economice, inclusiv organizarea atelierelor meșteșugărești.

În acest context, s-a conturat și specializarea meșteșugărească prin Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești, care a încercat, cu ajutorul specialiștilor, să revigoreze anumite centre specializate tradiționale, prin realizarea de copii ale covoarelor inspirate din cele mai valoroase piese din colecțiile muzeale. Un aport deosebit în acest sens îl are Asociația Meșteșugurilor Populare „Artizana“, care a reușit să prezinte lumii întregi cele mai valoroase covoare industriale expuse la expoziții și târguri din Uniunea Sovietică, Italia, Germania, Danemarca, Spania, Anglia, Franța Japonia, Yemen, Maroc, Ungaria, Elveția, Norvegia, Australia [25].

Până în prezent covoarele industriale sunt create la limita întâlnirii tradiției cu tehnica modernă de țesut, sunt ca un punct de legătură între vechea tradiție și tapiseria modernă. Din punct de vedere ornamental, în modul de construire a motivelor, decorului în general, persistă geometrismul. După ornamentele geometrice se situează cele vegetale stilizate, cele avimorfe și zoomorfe. Indiferent la ce clasă de motive apelează autorii meșteri, ei selectează cele mai simple reprezentări sau le modelează, simplificându-le, și le repetă insistent, alternându-le din punct de vedere cromatic. Ca o particularitate distinctă a covorului industrial, întâlnit și în decorul tradițional, este structurarea motivelor în bază de medalioane, tehnică specifică pentru zonele din sud-vestul republicii, pentru scoarțele oltenești unde apare *călărețul*, *calul*, *capra* sau alte animale circumscrise în medalion [A8.12].

Din cele menționate, concluzionăm că, atât în sistemul casnic, cât și în cel de atelier, s-a format un amestec de stiluri și de caractere din diferite zone ale țării, care a dus la o regretabilă îndepărtare de autenticele particularități ale țesăturilor moldovenești.

Cu toate acestea țesăturile de casă moldovenești, cu toate împrumuturile și înnoirile produse, continuă să fie încă bine ancorate în tradiția populară autohtonă. Spre deosebire de alte domenii ale creației populare, țesăturile de casă se realizează și astăzi în cantități considerabile, raportate la cerințele oamenilor, având reale perspective de dăinuire prin decorul ales ce exprimă cele mai înalte cote ale decorului tradițional, prin utilitate și comoditate.

Inovațiile prezente din care se vor alege tradițiile viitoare dovedesc că ingeniozitatea omului găsește întotdeauna soluții corespunzătoare rezolvării cerințelor interioare, necesităților și exigențelor sale. După pictorul rus W. Kandinsky, necesitatea interioară este formată din trei nevoi mistice: „fiecare artist este dator, ca spirit creator, să-și exprime propria personalitate; ca fiu al epocii sale să dea expresia specificului acestei epoci, națiuni; ca slujitor al artei, să exprime prin artă specificul artei în general” [81, p. 66]. Pe aceste principii, în condiții moderne, se dezvoltă tapiseria – artă ce încorporează cu virtuozitate atât esențele existențiale tradiționale, cât și viziunile estetice moderne. Arta textilelor de casă și străvechiul fond autohton din domeniul etnografic servește un adevărat reper cultural și sursă de inspirație pentru creatorii tapiseriei contemporane naționale. Spre deosebire de tapiserie, covorul are canoanele sale estetice și ca structură se bazează pe un sistem decorativ de ornamentație, alcătuit din codificări simbolice. Tapiseriile însă sunt acele covoare tematice, țesături ce valorifică tradiția, dar care au funcție pur estetică, decorativă, fără a recurge la semnificația lor semantică [133].

Cele mai interesante modele în tapiseria din Republica Moldova conform specialistului A. Simac, aparțin Mariei Saca-Răcilă, E. Rotaru, C. Golovinov, S. Vrânceanu ș.a. Menționăm că anume preferința pentru anumite tapiserii în împodobirea interiorului dezvăluie esența gustului paleo-modern.

Un exemplu elocvent de interpretare modernă a motivelor tradiționale ale covorului popular este tapiseria *Motive populare* (1973), de M. Saca-Răcilă. Autoarea, interpretând inspirațiile folclorice prin prisma modernă, situează lucrarea la confluențele dintre tradițiile culturii populare și viziunile artistice moderne. Compoziția redă interiorul unei locuințe țărănești în veșminte tradiționale. La o masă sunt așezate trei femei, iar obiectele de pe masă (ouăle roșii) vorbesc despre sărbătoarea Paștelui. Interpretarea acestui subiect în țesătură este supus unei viziuni artistice



Fig. 2.6. Tapiseria *Motive moldovenești* (1979), autor M. Saca-Răcilă

proprii, materializată într-o tapiserie ce constituie o autentică valoare în tezaurul artei moldovenești.

Compoziția textilă a altei tapiserii de promovare a motivelor decorative tradiționale *Motive moldovenești* [1979] este alcătuită din șapte fâșii țesute, de diferite lungimi, ornamentate cu motive geometrice. Predominarea motivului romboidal îi atribuie tapiseriei și un profund conținut simbolic o prezență unică și incontestabilă a



Fig. 2.5. Tapiseria *Motive populare* (1973), autor M. Saca-Răcilă

soarelui. În afară de romburi, tapiseria conține și alte geometrice cum ar fi vrâstele sau decorul numit în zimți, în costișat sau coasta vacii.

Cu toate că sunt țesături moderne, cu alte caracteristici decât cele tradiționale, tapiseriile valorifică elemente simbolice din folclor, precum și motive vegetale și zoomorfe organizate în variate structuri compoziționale, în care dialogul formal și cromatic creează efecte de ritm, lumină și mișcare. Seria de compoziții alcătuite din elemente-simbol denotă un expresionism deosebit al liniei și culorii. În acest fel, tapiseriile, imprimă covorașelor tematice un timbru specific artei moldovenești. Cu o deosebită sensibilitate se valorifică bogatul tezaur al artei tradiționale printr-o remarcabilă simbioză între valorile estetice ale țesutului popular și valorile estetice ale artei moderne.

Trăind într-un mediu al digitalizării, acesta își lasă amprenta și asupra țesăturilor, a continuității vechilor motive decorative. Abordarea artei decorative tradiționale ca sistem de creație generativ a fost evidențiată de mai mulți cercetători din domeniul artei, etnografiei, semioticii, matematicii, esteticii informaționale. Insistând asupra ideii privind gramatica limbajului vizual, academicianul român S. Marcus, în studiul *Semiotica matematică artelor vizuale* [1982], consacrat acestei probleme constată că „studiul motivelor ornamentale prezente pe țesăturile artizanilor populari relevă analogii cu structura limbajelor de programare, prin suprapunerea combinatoriciei motivelor elementare, unui număr finit de reguli, dând posibilitatea descrierii „mesajului” artistic într-o manieră gramaticală” [90, p. 57]. Probabil autorul în acest fel, vrea să menționeze că domeniul ornamental este nu doar unul artistic, ci și unul matematic și chiar informatic. Privită dintr-o asemenea perspectivă, arta ornamentală ca artă permutațională poate să furnizeze și să valorifice estetic o serie infinită de motive decorative inovatoare inspirate din virtuțile combinatorice ale unor arhetipuri formale. Prin repetare, în baza unor reguli de combinare ce le sporește complexitatea, motivelor arhaice din arta tradițională li se oferă calitatea de a genera noi tipuri de ornamente. Considerăm că această idee poate fi exploatată de creatorul contemporan, în special de tinerii pasionați de ornamentica tradițională, care, în același timp, posedă și abilități tehnice, de utilizare, de prelucrare a acestui vast repertoriu combinatoric de semne și simboluri.

În arta generată de calculator, motivul devine concept imaterial odată ce se transformă într-o linie de cod ce încapsulează virtual „nașterea” sau generarea unor forme asemănătoare. Simbolul nu mai este în mod necesar desenat, pictat, făurit, el se întoarce la origini, punctul fiind cel care dezvoltă ulterior motive și compoziții decorative [131], dar și unul din simbolurile fundamentale care stă la baza evoluției ornamenticii. Operaționalizarea motivelor decorative prin programare are ca scop sondarea „conștiinței operatorii” a artei populare [2, p. 161]. Astfel, vechile motive

decorative ale artei populare se cer a fi retransmise și transpuse în inovații ce se pot „rescrie” cu ajutorul limbajului artei programate. În ce măsură acest tip de inovație se va dovedi a fi regresiv, sau dimpotrivă – progresiv, unii specialiști sunt de părere că la moment e timpuriu de a face unele concluzii. Noi însă tindem să afirmăm că este un pas progresiv spre conservarea și valorificarea ornamentelor tradiționale. Mai ales că unul dintre factorii potențiali ai inovației, pornind de la tradiție, îl constituie cunoașterea, înțelegerea și referirea creatoare la artele tradiționale, respectarea și integrarea lor în procesul de creație contemporan. Această practică artistică se referă la preluarea schemei compoziționale a motivelor decorative (în trecut izvoade) și implementarea lor într-un limbaj de programare ca proceduri grafice, care prin combinare pot da naștere unor compoziții vizuale inedite.

Așadar, constatăm că la intersecția dintre geometrie și artă, dintre spiritual și estetic, dintre conceptual și arhetipal se află ancorată arta algoritmică. În acest tip de abordare, artistul apare în ipostaza *homo ludens*, omul creator care se joacă, inventează, alege, combină, premută, codifică, își regăsește autenticitatea în interiorul unui mediu tehnicizat și informatizat. Întrebată despre acest fenomen, meșterul popular Ecaterina Popescu, conducătoarea Complexului de Meșteșuguri „Arta Rustică”, este de părere că „piesele lucrate în acest mod sunt frumoase, dar reci, deoarece le lipsește ceva..., sufletul și căldura mâinilor” [inf. Ecaterina Popescu, s. Clișova Nouă, r. Orhei].

Urmând logica celor expuse, concluzionăm că atât țesăturile tradiționale, cât și cele contemporane sau atât aspectele progresive, inovative, cât și în cele regresive se caracterizează prin particularități morfologice și estetice. Analiza acestora ne permite să afirmăm că, odată cu evoluția societății s-a schimbat și atitudinea față de țesături sub aspect cromatic, ornamental, funcțional și tehnic. Dacă în tipurile vechi de case se expunea pe pereți și pe mobile țesături înguste și lungi – păretarele, lăicerele și ștergarele –, lucrate în fiecare gospodărie, atunci în locuințele mai evoluate s-au înmulțit țesăturile late – covoarele, fețele de masă, realizate în casă, comandate în atelierelor specializate sau cumpărate din comerț. De la culorile pastelate, care se combinau armonios cu decorul țesut ales și cusut, s-a ajuns la culori stridente. Valorile estetice decorative geometrize fragmentare (învărgarea) și unitare (în zimți, în table, în costișăt, în roate și nouri, în luceferi) au cedat în fața celor naturaliste, care reprezintă, de fapt, inovații regresive [A9.12; A9.13]. De, asemenea, se observă o tendință de supraîncărcare a câmpului ornamental cu motive de mari dimensiuni. Din punct de vedere al utilității, multe țesături fie au devenit inutile, fie și-au schimbat funcțiile: covoarele se aștern pe jos, ștergarele de perete nu se mai pun la icoane, sau pe perete în formă de fluture. Aceste tendințe tradiționale se mai fac observate numai în casele bătrânilor, ori în cadrul decorațiilor în stil rustic din restaurante, crame ale căror

proprietari doresc să confere interiorului un gust paleo-modern. În acest context, remarcăm importanța tapiseriilor, ce încorporează esențele tradiționale cu viziunile estetice moderne. Cauzele dăinuirii peste timp a vechilor tradiții populare locale, alături de cele moderne sunt nu numai de natură geografică și istorică, ci țin și de dezvoltarea conștiinței valorii acestora – de individualizare și reprezentare a spiritului comunitar de creație. Ele se manifestă sub speța funcționalității, a modalităților tehnice, a procesului de creație, a concepției estetice, a mijloacelor de expresie, a structurii morfo-tipologice, a inovațiilor, a simbolisticii, semanticii și semioticii ornamentale, a principiilor estetice și a invariantelor proprii artei populare.

2.2 Diversitatea ca valoare în ornamentica țesăturilor de interior

Țesăturile sunt acele forme de bază în viața omului care îl ajută să-și satisfacă anumite necesități vitale, estetice, sociale, să-și aștearnă patul, să împodobească casa, să-și organizeze sărbătorile, să-și petreacă anumite ritualuri. Pe parcursul secolelor, în corespundere cu interiorul locuinței tradiționale, cu adaptarea acestuia la diversele cerințe ale vieții, s-au creat mai multe tipuri de țesături: *covoare mari de perete, păretare alese, lăicere alese, grindare, covoare de podea, covoare de nuntă, cerga, șatranca, nișurca etc.* Dintre acestea, în mod deosebit ne vom referi doar la unele dintre ele – covorul, lăicerul, ștergarul, țesături cu valoare de emblemă națională. Menționăm că, inițial, fiecare dintre ele avea o anumită funcție, mărime și ornamentul său tradițional, în funcție de rolul stabilit în cadrul locuinței sau cu ocazia ceremoniilor. Originalitatea țesăturilor a fost marcată din cele mai vechi timpuri. În acest context, iată cum descrie locuința țărănească A. Zucker, unul dintre călătorii străini care a vizitat Moldova: „De-a lungul pereților caselor țărănești se află lavițe așternute neapărat cu covoare, covoare atârână pe pereți, peste așternuturile de pat, pe acesta se înalță clituri de perne cu fețele brodate... Prichiciurile sobei și vetrei sînt împodobite cu covorașe” [Apud. 141, p. 241]. Deopotrivă, prezintă interes menționarea făcută de prozatorul rus I. Aksakov, care a scris: „Cât de sărac n-ar fi moldoveanul, casa lui este împodobită cu covoare și cu diferite țesături de casă...” [162, p. 154]. Prin urmare, împodobirea casei cu covoare, țesături de lână, pânzeturi albe de casă țesute, brodate demonstrează o trăsătură etnică, țesăturile fiind percepute atât ca obiecte etnice cât și ca indice a bunăstării. Această bogăție artistică se datorează și faptului că în societatea tradițională întreg spațiul locuinței era modelat de prezența țesăturilor, ele formând un microunivers.

Conform *Dicționarului de artă populară* [1997] din punct de vedere al funcționalității se cunosc mai multe tipuri de țesături: țesături de uz – cerga, țolul, lepedeul, perna – așezate pe pat sau pe lada de zestre; țesături cu caracter decorativ, folosite în organizarea interiorului – scoarțe,

covoare, fețe de masă, căpătaie, ștergare; țesături ocazionale, legate de anumite ceremonii – nuntă, botez, înmormântare, cu rol minor în organizarea interiorului [140].

Reieșind din scopul și obiectivele lucrării, ne vom axa anume pe țesăturile tradiționale de interior ca piese ornamentate, acestea având un rol deosebit atât prin decor cât și prin funcționalitate multiplă.

Cea mai importantă categorie de textile continuă să fie și în zilele noastre, țesăturile mari de lână. Dintre țesăturile de lână, în acest capitol, vom analiza covorul (scoarța, războiul, lăicerul, păretarul). În opinia etnografului E. Postolachi, covorul prezintă piesa textilă decorativă de bază, folosită la împodobirea pereților locuinței și a podelelor [122]. Se produc și se folosesc în toate satele din Moldova și la toate etniile vecine și îndepărtate. Fiecare din categoriile de covoare menționate au anumite particularități ornamentale, tehnice și proporționale. Ceea ce este comun pentru ele, dar și specific poporului nostru e faptul că ornamentul lor „se alege” cu fire colorate. Astfel, ele se deosebesc prin tehnici de confecționare, proporții, compoziții ornamentale, structuri facturale, zone de răspândire și funcțiile lor în casă.



Fig. 2.7. Mițurcă *Romb*, 1978, s. Hâncești, r. Fălești

În trecut, în Moldova istorică erau răspândite și covoare „mițoase” cu o față – covoare legate cu noduri cu fire lungi de 3-4 cm, cu desene geometrice, numită *cergă*, *șergă*, *covor cu șiuchiuri*, *covor mițos*, *mițurcă*. Reprezentări ale acestor tipuri de covoare, etalate în cadrul Târgului Covorului moldovenesc avem în A5.7. Asemenea covoare aveau mai mult un caracter util, se așterneau pe cuptor, paturi, podea, iarna – pe sanie, pentru a menține căldura. În raioanele Fălești, Râșcani ele ajunseră la un nivel înalt de dezvoltare, având frumoase compoziții ornamentale și cromatică bogată, motiv pentru care se foloseau și pe perete în camera de locuit.

Din categoria covoarelor face parte și *covorul în bumbi*, un tip de țesătură groasă în formă de nasturi bombați, cu o față brodată confecționat din fire de lână răsucite, întinse pe o ramă [28]. Tehnica este asemănătoare unui element tradițional vechi de broderie, care se mai face și azi la ii. *Covorul ales în bumbi* a fost răspândit în zona centrală a Moldovei, în raioanele Călărași, Orhei, Nisporeni, Fălești. Astăzi, unul din centrele de instruire și producere a covorului în bumbi este muzeul „Casa părintească” din satul Palanca, r. Călărași, sub conducerea meșteritei Tatiana Popa. Conform meșteritei, aceste tipuri de covoare au funcție curativă, terapeutică, este indicat să

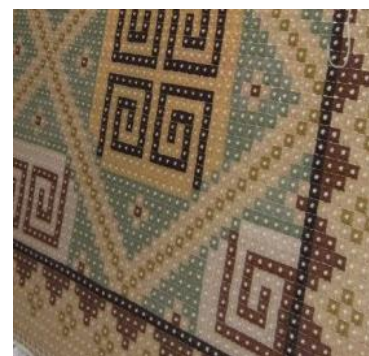


Fig. 2.8. Detaliu de *covor în bumbi* Muzeul „Casa părintească”, s. Palanca, r. Călărași

mergi pe el cu picioarele goale pentru talpo-terapie ori să stai pe ele culcat [inf. Tatiana Popa, s. Palanca, r. Călărași]. Ele sunt utilizate în calitate de covor-masajor, fiindcă bumbii bombați contribuie la relaxarea sistemului nervos, a durerilor coloanei vertebrale. Față de scoarță sau păretar, mișurca nu este un element de decor, fapt pentru care în ultimul timp nu s-a bucurat de popularitate și a fost dat uitării de către gospodinele din Moldova.

Deosebite prin funcția lor utilitară, prin gama cromatică și ornamentală sunt *rumbele*, țesături decorative folosite în decorul locuinței [A5.8]. Cercetările etnografice de teren indică faptul că *rumbele* se întâlnesc mai frecvent în raioanele Soroca, Florești, Râșcani ș.a. După M. Marco, acest tip de covoare decorative se întâlnesc și la alte etnii: ruși [A11.32], bulgari [A11.31], ucraineni, beloruși [89]. Însăși denumirea indică asupra faptului că ornamentul acestor



Fig. 2.9. Lăicer în vrâste,
s. Costești, r. Ialoveni

covoare era decorul geometric, mai exact stilul romboidal. Din categoria covoarelor face parte și *păretarul*, țesătură simplă în vrâste, care se atârna mai jos de covor, până la pervazul ferestrelor sau sub cuierul de haine. Prin utilitatea lor, ele se întâlnesc la toate etniile. În acest context, menționăm și *lăicerul*. De obicei, lăicerele se atârână pe perete în dreptul patului, pentru a tine cald la spate [inf.

Borta Agafia, s. Costești, r. Ialoveni], este utilizat în decorul camerei de locuit, se așterne pe podea, se împodobesc corturile de nuntă ori se dau de pomană în ritualul funerar. Referindu-ne la ornamentica și structura compozițională a *lăicereleor*, putem afirma că cele mai timpurii au fost lăicerele cu *vrâste* pe fundal negru, sur, fără chenar sau cu un chenar pe lungimea lui.

La nordul și centrul Moldovei vrâstele colorate de palitră rece sau caldă se îmbină după principiul simetric, formând așa-numitele *scaune* (lăicer în scaune), la sudul Moldovei mai mult predomină principiul de îmbinare a vrâstelor *asimetric* și mai puțin câmp monocolor.



Fig. 2.10. Lăicer în scaune ornamentate în roate sau
floarea cea mare. S. Cureșnița Nouă, r. Soroca

Mai complicate sunt *lăicerele* „alese scortărește”, care au ornamentul din motive geometrice vegetale stilizate, scheomorfe sau zoomorfe [A5.22]. Acestea predomină în raioanele Soroca, Dondușeni, Drochia, Râșcani, Edineț, Briceni. Ca structură, ele au din două sau patru părți chenare late cu flori, șuvoaie, linii văluroase, zimți ș.a. Sunt des răspândite sunt *lăicerele* cu motive în forma de cuburi multicolore, compozițional unite prin câmpuri negre, care poartă denumirea de *coasta vacii* sau *costișăt*, *curcubeul*, *obloane*, *șuvoaie*. *Păretarele* și *lăicerele* evidențiază bogatele posibilități de organizare a decorului bazat doar pe două elemente: vargă și

rând de motive, dar care se diversifică prin repetiție, alternanță și ritm, ducând la structuri decorative de o mare complexitate. Pe parcursul timpului, decorul ornamental al acestor categorii de țesături a evoluat continuu, fiecare fază aducând elemente noi în particularitățile plastico-decorative.

Astfel, forma primară a ornamentului începe cu simple dungii, care străbat în colorit divers de cel al fondului suprafața lăicerului de la o marginea la alta. Acest decor obișnuit al lăicelor constituie temeiul pe care se va amplifica întreaga gamă a motivelor ornamentale mai complicate, caracterizând ulterior decorația scoarței.

În această ordine de idei, menționăm că într-o primă etapă de la *lăicer* la *scoarță*, alături de vrâste, apar și alte motive geometrice, numite *scaune* [112]. În faza inițială, repertoriul ornamental al *păretarelor* și *lăicelor* vechi era format și din alte motive geometrice: *triunghiuri*, *pătrate*, *romburi*, *cruci*, *stele*, semne care odinioară purtau încărcătură simbolică și semnificații magico-religioase, fiind elemente decorative ce au supraviețuit până astăzi pe țesăturile țărănești prin mecanismele conservatoare ale inerțiilor stilistice și tehnice. Aceste semne cu valoare de simbol, care s-au impus ca o constantă fundamentală a limbajului artistic, s-au asociat apoi și cu alte categorii de motive, alcătuind compoziții decorative complexe.

Altfel, pe păretarele și lăicerele moldovenești atestăm o mare varietate de motive ornamentale vegetale, printre care evidențiem: *frunza viei*, *frunza nucului*, *crenguța de liliac*, *brăduți*, *ochișori*, *pieptenele*, *coasta vacii*, *în scaune*, *în costișăt*, *cotul morii*, *spicul de grâu*. etc. Prin cromatică, ornamentică, tehnica țesutului, *păretarele* și *lăicerele* sunt considerate, de către cercetătorii V. Zelenciuc și E. Postolachi, ca fiind prototipul celor mai vechi covoare din spațiul cuprins între Prut și Nistru [125].

Din epoca medievală au fost răspândite covoare de tip *scoarță*. Din punct de vedere estetic, scoarțele basarabene au un stil inconfundabil, determinat de tematica, expresia artistică, stilistica motivelor ornamentale, de înscrierea lor în registre decorative și de cromatică în care au fost realizate. Deseori scoarța era compusă din doi lați, două foi ornamentate, având motive ornamentale ce exprimau reprezentări geometrice, vegetale, avimorfe pe fondaluri colorate (verde, arămiu, roz, cafeniu) și chenare înguste.

Scoarța, așa cum o cunoaștem în prezent, întâlnită în documente, încă din secolul al XVIII-lea, reprezintă cea mai valoroasă țesătură de lână, care apare în interpretări artistice variate de la o zonă etnografică la alta [63]. În afară de aceasta trebuie să accentuăm că ele sunt destinate pentru a amenaja



Fig. 2.11. Detaliu de scoarță compusă din doi lați sau două foi ornamentate. S. Tartaul, r. Cantemir.

spațiul ceremonial al casei mari și această funcție a stimulat constituirea, selectarea și promovarea unui fond expresiv de motive ornamentale, care au un mare impact psihologic asupra oamenilor. Din acest motiv îi vom acorda o atenție mai mare, în raport cu celelalte țesături. Momentul decisiv în cristalizarea tipului de *scoarțe* propriu-zisă este marcat de apariția chenarului, care încadrează câmpul ornamental al scoarței. Chenarele se detașează prin colorit, fiind, de obicei, în nuanțe mai deschise decât cele ale câmpului. Diferențierea dintre chenar și câmp este creată și de diferența ornamenticii. Cel mai simplu, chenarul se reduce uneori la o linie de zigzag de culoare diferită sau la motivul *dinți de fierăstrău*. Atunci când chenarul este dublu, cel din interior este mai îngust, iar cel din exterior este mai lat, cel dinăuntru fiind o *linie frântă*, un *vrej*, un *val* sau un *șănătău*. Chenarul principal prezintă diverse categorii de motive: *romburi*, *cruci*, asociate cu *motive vegetale geometrificate* (*frunze*, *flori*, *pomul vieții* în diverse tipare, *motivul vrejului*) ș.a.

Datorită evoluției sub aspect plastic-decorativ, de la *lăicerul scoarță* până la covoarele de mari dimensiuni specifice secolelor XIX-XX, scoarțele sunt considerate în întreaga lume, ca fiind o categorie artistică perfect constituită [22]. Prezentate la marile expoziții internaționale și căutate de colecționarii din întreaga lume ele reprezintă domeniul poate cel mai cunoscut al artei populare. Prin cromatica diversă și prin sistemul de ornamentare *scoarțele* constituie o realizare artistică dintre cele mai valoroase și interesante în cadrul tuturor zonelor etnografice din Republica Moldova.

Sub raportul caracterului ornamentelor, scoarțele pot fi clasificate în mai multe categorii: *scoarțele cu decor geometric*, *scoarțele în care decorul geometric se îmbină cu cel floral stilizat* și *scoarțele cu decor dominant floral îmbinat cu cel figurativ*. Subliniem faptul că în decorul scoarțelor se remarcă dominația motivelor de origine vegetală stilizate cu conținut simbolic (*vasul cu flori*, *arborele vieții*, *coarnele berbecului*). Astfel, alături de ornamentica geometrică predominantă, în compoziția decorativă a acestora se regăsesc și elemente vegetal-stilizate, pentru ca, mai târziu, acestea să se asocieze și cu alte categorii de motive zoomorfe și antropomorfe.

Dintre toate motivele decorative ce caracterizează scoarța, un rol deosebit îl au ornamentele vegetale, în special *pomii* [A6.1; A6.2; A6.3; A6.4; A6.9; A6.10; A6.11; A6.12; A6.13; A6.14; A6.15; A6.16]. Aceștia sunt puși în valoare de motivele asociate (*ramuri de flori*, *flori stilizate* sau chiar motive geometrice, motive antropomorfe, zoomorfe și avimorfe). În spațiul Moldovei istorice, *pomul* apare frecvent sub forma brăduțului, adeseori însoțit de păsări și animale în poziție afrontată. Alteori păsările și animalele lipsesc, încât imaginea pomului nu mai corespunde decât în mică măsură vechilor tipare elenistic și iranian.

În prezentarea motivului decorativ, în fiecare scoarță se întâlnește o altă concepție de organizare a câmpului ornamental, pornindu-se de la ideea de a pune în valoare anumite motive simbolice într-o manieră specifică. În acest scop, sunt atestate modalități diverse de reprezentare a compoziției câmpului și a chenarului, ajungându-se în final la realizări remarcabile pe linia stilizării motivelor, a amplasării lor în forme ingenioase în câmpul țesăturii, a creării impresiei de echilibru, armonie și rafinament estetic.

O reprezentare frecventă a *pomului* pe țesăturile de pe întreg spațiul românesc este cea a *bradului* cu tulpină și crengi lineare [A6]. De obicei, pe vârful crengilor observăm un fruct – conul de brad, sub forma unui romb simplu, a unui romb cu punct în mijloc, a unui romb cu crucea înscrisă în centru sau a unui romb format din două triunghiuri unite la bază, dar diferențiate cromatic [A6.12; A6.10; A6.13].

Pe scoarțele moldovenești, motivul *pomului* este redat și în varianta *vasului cu flori* [A6.1; A6.8], denumit în termeni locali *vazon (glastră)* [inf. Nina Manea, s. Căinari Vechi, r. Soroca]. La fel ca în câmpurile *lăicelor* și *păretelor*, *pomul* – ca arbore al vieții este asociat cu motive avimorfe și antropomorfe: păsări și oameni care îl păzesc [A6. 15]. În toate credințele și religiile lumii pasărea a constituit, din cele mai îndepărtate timpuri, o prezență constantă și semnificativă [16]. Explicația rezidă în faptul că religia politeistă a vechii civilizații europene era dominată de Marea Zeiță, personificare a Pământului-mamă, cu funcții multiple, reprezentată în diverse ipostaze divine, printre care un rol deosebit de important îl avea zeița-pasăre [15]. Astfel, în universul spiritual românesc, ca și în alte vetre culturale, a dăinuit credința precreștină a metamorfozării sufletului omenesc în pasăre, atunci când, după moarte, se pregătește să zboare la cer.

Fructele sacre ale *pomului vieții*, seva sa miraculoasă, considerate elixire ale vieții, ale tinereții fără bătrânețe, erau păzite de perechea de păsări afrontate. De aceea la majoritatea țesăturilor, în coroana copacului sau la rădăcina lui sunt prezente întotdeauna păsările, reprezentări generice sau evocând porumbeii, cucii, păunii, cocorii.

Pe *scoarțe*, pasărea apare atât în compoziții complexe, alcătuite pe baza mai multor categorii de motive, toate cu valoare egală, cât și ca motiv central, asociat doar cu elemente fitomorfe, care sunt subordonate, în acest caz, motivului principal.

Deși erau create prin munca cotidiană, sintetizând experiența artistică a multor generații, scoarțele conțin în ele spiritul riturilor, ceremoniilor în cadrul cărora aveau să fie percepute ca opere artistice, rituale. Motivele lor se interpretează din perspectiva formelor culturale simbolice, axate pe sistemul de valori și racordate perfect modelului lumii propriu acestei societăți. Scoarțele pot fi înțelese ca texte de simboluri în care s-au impregnat reprezentările artistice și

sociale ale vremurilor în care au fost țesute. Ele perpetuează o bogată cantitate de informații, inclusiv pentru că au cea mai mare suprafață de realizare a textului de ornamente. În interiorul locuinței țesăturile ocupă locul cel mai favorabil ca percepție vizuală, „fiind amplasate la nivelul ochilor“ [26, p. 68]. Motivele sunt realizate în strânsă legătură cu tehnicile alesului. În acest fel, scoarța a reușit să devină cea mai reprezentativă țesătură, pentru că este și una dintre cele mai vechi în cultura noastră tradițională.

Tot din categoria covoarelor face parte *războiul*. Acestea sunt covoare mari (3,5-4,5 m x 2-2,8 m), se atârână în casa mare pe peretele central, au compoziția ornamentală completată cu motive unghiulare numite *colțare* și au două-trei chenare late [122]. Comparativ cu celelalte țesături de lână, *războiul* se caracterizează prin chenare mai late, fondul și motivele lor fiind diferite de cele ale câmpului. În terminologia locală, chenarele sunt cunoscute sub numele de *marginie* sau *guler*. Cercetările etnografice de teren ne determină să afirmăm că motivele ce predomină în compoziția chenarelor sunt: *șuvoiul (unda apei)*, numit și *șănătău*, *zigzagul*, *zimții*, *S-urile*, *vrejul* și alte motive fitomorfe. Conform informatorilor, ornamentele de pe *război* sunt extrem de diverse, astfel încât de cele mai multe ori acestea se deosebesc în dependență de ornament și de imaginația creatorului: *podnosul* în diverse reprezentări, *coșul cu toartă*, *trandafirii*, *hulubii* ș.a. Denumiri mai răspândite ale compozițiilor ornamentale sunt *bucheții* [A6.3], *podnosul vechi*, *podnosul cu ghirlănțică*, *laleaua*, *macii*, *șapte frați* [A7.4]. Covoare de acest gen cu motivul *podnosul*, dar care au și chenare ce se numesc *marginie națională*, *potcoava*, *merele*, *căpșuna*, *trandafirii* sunt reprezentate în A7. Covoarele sunt din colecția personală a etnografului E. Postolachi, conform autoarei fiind colectate din nordul și centrul Moldovei.

Întrebate de noi de ce numesc *război* covorul de mari dimensiuni, foarte răspândit, mai ales în zonele de Nord și Centru, informatoarele ne-au răspuns că „așa au apucat din bătrâni”. Considerăm că însăși unealta de țesut (*războiul vertical*) a dat denumirea acestui tip de covor, care, spre deosebire de scoarță, cunoaște o altă organizare a compoziției decorative. *Războiul* are, în afara compoziției decorative centrale, și compoziții secundare, însă de mai mici dimensiuni, amplasate în cele patru colțuri, cu elemente decorative diferite de cele ale compoziției centrale. Importanța uneltei este descrisă de M. Popescu, care este de părere că „...numai urmărind unealta în legătură cu toate împrejurările muncii, putem ghici geneza și semnificația ideilor relative” [119, p. 45]. Aceeași idee o găsim și la N. Dunăre, care susține că „în practică, în executarea formei elementelor, motivelor și compozițiilor ornamentale, pe lângă sursa de inspirație, gustul și concepțiile tradiționale despre frumos, artistul popular ține seama și de unelte” [51, p. 23]. Dacă decorul *lăicereilor* și *păretarelor* era compus de țesătoare în funcție de

fantezia lor, pentru război femeile se inspirau din cărți cu modele care circulau prin sate, numite *izvoade* [inf. Svetlana Șoldan, s. Rublenița, r. Soroca].

În această ordine de idei, menționăm că *scoarțele, păretarele, lăicerele, războaiele* sunt remarcate prin compozițiile ornamentale. Denumirile motivelor sunt sugestive și reflectă legătura omului cu natura, preocupările lui cotidiene (*aripile morii, unda apei, floarea pologului, vița-de-vie*). Motivele ornamentale întotdeauna au denumire care însă variază de la un sat la altul: *roțile, stelele, curcubeul, palmele, frunza nucului, vazonul, bucheții, cucoșii, racul* ș.a. Dintre motivele vegetale întâlnim *arborele vieții, vazonul cu flori, buchete, flori, ramuri, ghirlande, fructe* etc. Din motivele geometrice am atestat *vrăste transversale, drepte și ondulate, triunghiuri, romburi, pătrate, stele, zimți, cârlige, linii frânte* etc. În majoritatea covoarelor vechi observăm unelte de muncă (*pieptenele, furculița de ales covoare, suveica, vârtelnița*) etc. În cadrul țesăturilor mai noi, predomină motive avimorfe, zoomorfe, dar și antropomorfe naturaliste. Deoarece majoritatea dintre ele sunt reprezentări naturaliste și provin din perioada de decadentă a covoristicii, pot fi considerate elemente inovative regresive sau kith.

Un rol deosebit în ornamentica țesăturilor de lână revine motivelor cerealiere. Dintre acestea menționăm *spicul de grâu* [A6.18; A6.19; A6.20; A6.22] și *spicul de porumb*. Reprezentări ale acestor cereale avem în fig. 2.12 și 2.13.



Fig. 2.12. Fragment de scoarță cu motivul *spicului*

În opinia V. Buzilă se cunosc trei subgrupe de forme ornamentale atribuite *spicului*: *spice semne, spice simbolice, spice naturaliste* [22], fiind atestat în toate zonele etnografice cu diverse denumiri: *spiculeț* (s. Tocuz, s. Sălcuța, r. Căușeni), *spicușor, grâu înfrățit*. Pe lângă faptul că motivul *spicului*, alături de cel al *prescurii*, reprezintă un simbol al aluatului pentru ofrandă, după

păreră V. Buzilă el este și „semn al rodniciei” [22, p.143]. După

Gh. Mardare, *prescura* mai poartă

denumirea de *turta dulce* și este simbolul pâinilor pentru ritual, exprimă ideea fertilității pământului, devenind o imagine de expresivitate simbolico-metaforică sporită „să crească grânele și pâinea” [92, p. 47]. Alte imagini iconografice care poartă aceeași încărcătură semantică a rodniciei, belșugului, fertilității sunt: imaginea *femeii, mâinii, pieptenului cu șapte ori nouă dinți* etc.

Cel de-al doilea motiv cerealier – *spicul de porumb*, sau *popușoiul* este mai puțin răspândit, deoarece această plantă a început



Fig.2.13. Fragment de scoarță cu motivul *spicului*



Fig. 2.14. Covorul *Știuletele de porumb*, sec al XIX-lea. MNEIN.

să fie cultivată și întrebuințată în alimentație mult mai târziu decât grâul. Reprezentare spicului de porumb o avem în fig. 2.14. Este vorba de covorul cu motivul *Știuletele de porumb*, ce datează din secolul al XIX-lea și se găsește în colecția de covoare din patrimoniul MNEIN.

În opinia V. Buzilă aceste motive legate de simbolul pâinii și de agricultură sunt ornamente autentice de origine autohtonă care nu se întâlnesc nici la popoarele vecine [22].

Alături de ornamentică, un rol esențial în aspectul estetic al țesăturilor de lână îl au culorile. Fiecare ornament este raportat la posibilitățile sale cromatice, evidențiindu-se coloritul său, astfel încât se realizează un ansamblu compozițional deosebit de echilibrat și unitar.

Cromatică folosită în realizarea covoarelor este extrem de bogată, de altfel ca și terminologia ce o desemnează: nucăriu (verde-închis), morcoviu, chetriu (ca piatra vânăță), curechiu (turcoaz), pielea cucoanei (roz), stânjeniu (mov), vișiniu, verde-galben, verde întunecat, fâstăchiu (verde deschis), cărămiziu. Ea cuprinde o serie de noțiuni generale care se referă în special, la culoare, nuanță, sursă, precum și la nomenclatura care le desemnează și precizează gradul de asemănare sau de intensitate, îmbogățind atât etimologia, cât și specificul acestui domeniu.

Culorile extrase din coloranții vegetali, folosite la scoarțe și, în general, la toate țesăturile de lână, dădeau o deosebită strălucire și, totodată, ușurință în compunerea cromaticii, deoarece ele aduceau în esența tonurilor o legătură lăuntrică și o armonie naturală specifică nuanțelor din natură.

Armonia culorilor naturale este de o firească perfecțiune. De altfel, meșterii populari sunt de părere că, „precum în natură negrul pământului și verdele ierbii, cu floarea oricât de variată ar fi din punct de vedere cromatic dau o armonie perfectă, la fel și tonurile obișnuite de coloranți vegetali conferă obiectelor realizate de mâna omului acea frumusețe de un deosebit farmec, a naturalului“ [inf. Bolfosu Svetlana, or. Cricova, mun.Chișinău]. Acest fapt reflectă perceperea omului care știe să vadă frumusețile naturii, să le însușească, să le supună, să le folosească spre mulțumirea și încântarea sufletului său și al semenilor săi.

Pe lângă covoarele create de femeile meșterite în cadrul „industriei casnice”, la fel de valoroase prin ornament, cromatică, compoziții decorative sunt covoarele realizate în atelierelor mănăstirești. Ornamentica covoarelor realizate de monahiile mănăstirești este foarte diversă. De obicei, predomină motivele geometrice, cel mai uzual fiind stilul romboidal, care exploatează asemenea figuri precum romb, pătratul (mai ales prin repetarea elementelor în chenarul

covorului, formând un decor gen *şah*), liniile frânte, romburile crenelate, crestate, cu coarne, prescuri [42] etc. Există și alt tip de motive precum *coarnele berbecului* sau variante stilizate ale vrejului de viță-de-vie; motive generate din reprezentarea bradului, X-urile stilizate, motive stilizate generate din natură, precum ar fi cele fitomorfe. Specificul acestor covoare este păstrarea compoziției centrale în contrast cu câmpul covorului, deosebit după decor și culoare

Indiferent unde sunt lucrate, despre țesăturile vechi din secolele XVII –XVIII, ajunse până la noi, se poate spune că se înscriu în modelul lumii specific culturii noastre.

Motivele ornamentale dominante care au dat caracter și expresivitate acestui gen de artă, dar și stilistica încorporării lor în compoziții și în ansamblul decorativ al întregului sunt o dovadă că ele tind să reprezinte universul perceput și codificat în semne cunoscute de întreaga comunitate. Mai mult, grație limbajului simbolic de mare capacitate reprezentativă cu care au operat țesătoarele, covoarele asigură o comunicare între diferite generații peste secole. Conform cercetătorului V. Buzilă „faptul că prin această artă au fost perpetuate simboluri universale precum *arborele lumii, pomul vieții, motivele romboidale*, inclusiv clasa motivelor numite *prescura, spiralele* de tot felul (*cârligul ciobanului, zăluțele, calea ocolită*) și înlănțuirea lor (*șănătău, șirlătău, urma boului*), dar și antropomorfe, zoomorfe, dominant – fitomorfe, facilitează perceperea acestui limbaj de către reprezentanții altor culturi“ [24, p. 107]. Ele transmit mesaje benefice, pozitive, energetice, agreate de vorbitorii diferitelor limbi, de reprezentanții diferitelor culturi.

Privite în ansamblu, țesăturile de lână, prin armonia culorilor, dar și prin cadrul lăuntric al compozițiilor sobre la prima vedere, relevă o lume de idei, gusturi, sentimente și concepții asupra vieții. De altfel, în opinia informatorilor, un covor lucrat manual este mai mult decât un obiect decorativ, este o poveste, un simbol, un izvor de amintiri. Fiecare covor confecționat manual are amprenta mâinilor și gusturilor estetice ale femeilor care l-au confecționat. Iată ce ne-a mărturisit o bătrânică cu privire la păstrarea covoarelor: „Covoarele lucrate industrial sunt frumoase, dar nu au suflet, căldură. Am un covor la care țin foarte mult, fiindcă este țesut de mama mea. Când îmi este dor, îl privesc, îl ating și simt că covorul este cald căci, acolo e mâna mamei” [inf. Anghel Maria, s. Persecina, r. Orhei].

Concluzionând pe baza celor menționate în literatura de specialitate, dar și a observațiilor făcute pe teren, constatăm că lumea vie de forme și culori, deși mai puțin, este păstrată și astăzi, în multe case țărănești, dovedindu-se viabilă, capabilă să se adapteze cerințelor și necesităților omului modern. Cu variate mijloace de exprimare artistică, meșterul popular dirijează o ordine plastică, încărcată cu virtualități dinamice, care reflectă comuniunea dintre om și univers. Organic legat de natura în mijlocul căreia trăiește și își desfășoară activitatea, pe care o reflectă și

o transpune cu neasemuit talent în piesele sale, meșterul popular plasează omul cu tot ce-l înconjoară (păsări, animale, flori) în centrul acestui univers, iar textilele populare rămân a fi o aleasă expresie a spiritualității românești.

După părerea V. Buzilă, decorul țesăturilor din cadrul interiorului este organizat în așa mod încât să fie perceput din perspectiva orizontalei și să cuprindă întreg universul cu straturile sale [26]. Astfel, decorul constă din diferite forme geometrice, unite în diverse motive complexe. Ele corespund începutului modelării suprafețelor țesăturilor în limbaj geometric. Motivele fitomorfe sunt extrem de stilizate, de proporții mici sau medii. În armonie cu liniile zigzagate, spiralele de diferite configurații, după modul cum sunt înscrise în registre perpendiculare pe marginile lungi, motivele fitomorfe, în alternanță cu vrăstele de diferite culori, trimit la semnificația apei. De aici putem presupune că lăicerele cu alesăturile în vrăste corespund primului registru al împărțirii lumii pe verticală, subpământului. Conform aceleiași autoare, pe pereți, în imediata apropiere a mobilierului, erau atârinate de jur-împrejur păretarele alese. Decorul acestora se caracterizează prin motive ornamentale mai mari, predominante fiind cele vegetale. Pentru a forma un întreg decorativ și a se afla în armonie cu piesele așternute pe jos sau pe mobilier, țesăturile de pe pereți aveau doar marginea de sus [26]. Mai sus de păretare erau atârinate scoarțele, care organizează suprafața pereților, dimensionând spațiul prin intermediul decorului. În anumite localități (din raioanele Ștefan Vodă, Râșcani ș.a.), tot la nivelul pereților, dar în unghere, erau atârinate *ungherarele* care, de obicei, se plasau sub icoană și atunci motivele lor principale erau cele religioase (*cununiile, crucea* etc.). Din perspectivă semiotică, *păretarele, scoarțele* și *ungherarele*, prin decorul ornamental și prin modul de dispunerere, prezentau registrul terestru al microuniversului din interiorul locuinței. Această cuprindere spațială a covoarelor a stimulat dezvoltarea unui fond bogat de motive, valorificând toate clasele de ornamente tematice, cunoscute în creația tradițională: *geometrice, vegetale, zoomorfe, avimorfe, antropomorfe, religioase, sociale, scheomorfe*.

Țesăturile din lână abordate (scoarțe, lăicere, păretare, războaie) ilustrează măiestria artistică, tehnică fiind rodul unei experiențe și tradiții îndelungate.

Sistematizând cele afirmate anterior despre țesăturile din lână ca obiecte ornamentate continuăm prin a afirma că părțile componente ale covoarelor sunt alcătuite din câmp central și chenar. Câmpul central constă din fond și motive ornamentale ce se impun ca principale în compoziția piesei. Numele de câmp, dat acestei părți din țesătură, nu este deloc întâmplător, ci confirmă, încă o dată, că în sistemul de reprezentări despre lume al societății tradiționale această țesătură în ansamblul ei ține de simbolismul pământului. Indiferent de nuanța în care este conceput acest spațiu artistic (cafeniu- închis, negru, verde), persistă în ele ideea de câmp, de

pământ. Menționăm că scoarțele, prin însăși forma lor pătrată sau dreptunghiulară, trimit la simbolismul pământului. Câmpul covorului reprezintă pământul fertil și belșugul ce ni-l oferă. Deasemenea reprezintă locul de unde păsările își iau zborul.

După cercetătoarea V. Buzilă „logica dispunerii ornamentelor atât pe chenare, cât și pe suprafețele câmpului central diferă, astfel încât pe câmpul central motivele, de la cele mai simple, stilizate, până la cele mai elaborate compozițional, sunt organizate după anumite principii (ritmicitate, alternanță, simetrie, omogenitate)“ [26, p. 170]. Chenarul, dar și marginile, bordurile pun în valoare motivele câmpului central și sporesc funcțiile acestora printr-o logică a izolării covorului de restul spațiului. Cel mai frecvent, motivele câmpului central sunt mai mari în comparație cu cele ale chenarului. Este și firesc să fie așa, deoarece aceste motive constituie esența mesajelor transmise prin covoare. Repertoriul motivelor, datorită vechimii, este unul consacrat, specific arealului românesc, având referințe clare la fondul simbolurilor universale.

Pe lângă țesăturile de lână, piese de valoare cu multiple roluri funcționale, ce conferă casei intimitate, erau și țesăturile din fibre textile vegetale, în special cele cu rol decorativ (*ștergare, fețe de masă, fețe de pernă, năfrâmițe*) etc. În conformitate cu scopul și obiectivele lucrării, ne vom referi la ornamentica acelor țesături din fibre textile vegetale, care au marcat viața omului în diferite perioade – naștere, nuntă, înmormântare. Dintre toate textilele de interior cu rol decorativ se distinge *ștergarul*, cunoscut în terminologia locală mai mult sub numele de *prosop* și mai puțin sub numele de *ștergar*. Cuvintele *șervet, ștergar* sunt de origine mai veche și s-au păstrat până acum în obiceiul de ritual.

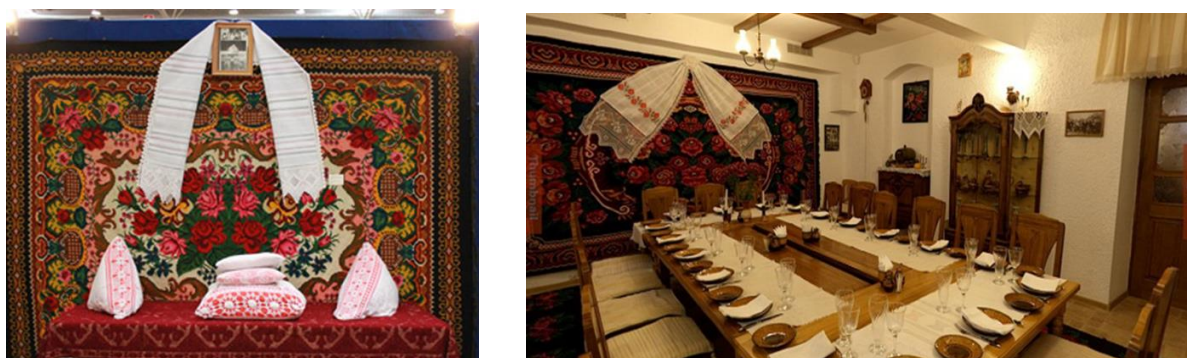


Fig. 2.15. Amplasarea ștergarelor în decorul interiorului.

Conform imaginilor din fig. 2.15, ștergarele apar pe pereții împodobiți cu scoarțe, lăicere și macate ca pete de culoare, puse în valoare de înseși tonurile sobre ale țesăturilor din lână. Aranjate deasupra ferestrelor, ușilor, după icoane și fotografii, ștergarele imprimă un anumit ritm dezvoltării și desfășurării întregului ansamblu decorativ al interiorului. Echilibrul dintre sobrietatea țesăturilor din lână și accentele luminoase, pe care le dau ștergarele constituie secretul farmecului interioarelor caselor țărănești. Importanța ștergarelor și rolul lor

polifuncțional este reflectat în mai multe lucrări din domeniu, în special cele ce aparțin etnografilor E. Postolachi [123], Z. Șofranksy [147, 148], M. Ciocanu [34], A. Graur [76] ș.a. Ștergarul este apreciat și de etnograful T. Bănățeanu, care menționează următoarele: „Dacă multe din documentele materiale etnografice au și o precisă funcție utilitară, dar și una legată de obiceiuri, practici, dacă altele au chiar trei funcții, ca spre pildă, ceramica: obiecte de uz, de ornamentare a interiorului și recuzită funcțională în cadrul unor obiceiuri, *ștergarul* este obiectul care, pe lângă funcția utilitară, este folosit la ornamentarea interiorului, intră în componența portului popular și este integrat unor practici și obiceiuri” [11, p. 92].

Realizat în diverse tehnici – cusut, țesut și ales ori confecționat prin îmbinarea acestor proceduri ornamentale, ștergarul a cunoscut în acest spațiu virtuți artistice deosebite .

În compoziția decorativă a vechilor ștergare întâlnim motive ornamentale geometrice: *linii, romburi, pătrate, triunghiuri*. Analiza ștergarelor din colecțiile muzeale, descoperite în cadrul cercetărilor de teren, demonstrează predominarea elementelor ornamentale vegetal-stilizate (*flori, frunze, muguri, pomul vieții, denumit local „copăcel” sau „vazon”*), alături de care apar mai târziu, în aria centrală și sudică, motive avimorfe (*cocoși, păuni, rațe*), zoomorfe (*cai, cerbi*) și antropomorfe (*femei prinse în horă*).

Ca și pe ștergarele din dreapta Prutului, elementul decorativ predominant – *arborele vieții* însoțit de *păsări* – apare pe ștergarul basarabean în două ipostaze: *pomul vieții cu perechea de păsări* [A10.1; A10.2] și *păsările față în față* [A10.5]. Atunci când *păsările* sunt realizate prin tehnica țesutului, ele apar deosebit de schematizate, această tehnică obligând la un anumit gen de stilizare [76]. În schimb, tehnica cusutului cu acul schimbă maniera de reprezentare a motivului avimorf și, în consecință, se transformă întreaga compoziție a imaginii decorative. Sistemul decorativ al țesăturilor de pânză, menținut și dezvoltat până în zilele noastre, are la bază raportul dintre câmp, vrâstă, motive ornamentale, ritmul lor de succesiune și compoziția cromatică conferind pieselor o pronunțată individualitate și personalitate.

De la simpla *vargă* dispusă ritmic pe fondul alb al pânzei, realizată prin folosirea unor materiale variate în ceea ce privește consistența și culoarea lor (bumbac, borangic), având dimensiuni diferite și fiind amplasată la distanță egală sau inegală, se ajunge la compoziții deosebit de complexe.

Motive fito, zoo și antropomorfe, dispuse în registre orizontale, care alternează cu vrâste, se constituie în ansambluri de mare diversitate, realizate prin mai multe procedee tehnice. În ceea ce privește redarea imaginii antropomorfe, ea cunoaște, și pe ștergarele din Republica Moldova, aceeași evoluție ca pe întregul spațiu românesc – de la maximă stilizare geometrică spre o reproducere naturalistă. Motivul antropomorf apare reprezentat în *șiruri, hore* [A10.2;

A10.11] sau, mai des, în perechi, încadrat de motive geometrice străvechi, nelipsite fiind *rombul, meandrul, crucea și pătratul*. Structura plastică a ștergarului se bazează pe elemente decorative principale, care alternează cu motive secundare, diversitatea ornamentelor, variabilitatea combinațiilor decorative și cromatice, gradarea valorilor creând un ritm compozițional de o mare forță expresivă.

Pe lângă bicromia roșu-negru, specifică ștergarelor vechi, sunt utilizate, mai târziu, și alte culori ca: roșu închis, albastru, verde, galben, roșu, bordo, violet, maro etc., în funcție de fantezia meșterului popular.

Un element decorativ caracteristic ștergarului basarabean îl constituie *horboțica (dantela)*, creată prin tehnica croșetării. Proveniența horboțelelor în Moldova se pierde în negura timpului. Din punct de vedere etimologic, cuvântul *horboțică* este de origine polonă, fiind întâlnit și cu termenul de *horbot, horbodă, orbodă* [76]. E semnificativ faptul că deschisurile de pernă până în prezent în anumite regiuni se numesc *horbote*. Croșetarea se folosește cel mai frecvent la procesul de finisare, prin împodobirea obiectelor țesute sau brodate, cum sunt milieurile, șervețelele, fețele de masă, colțurile sau broboadele, batistele, deschisurile de perne, piesele vestimentare (poalele la cămașă, mânecile libere ș.a.). Cele mai răspândite tipuri de horboțică, conform informatorilor, sunt: *dantele înguste, zimți, colțuri, încheieturi, deschisuri, piese croșetate integral*, care diferă după ornament în funcție de zonă. În zona de Centru (Orhei, Hâncești, Nisporeni) *hoboțica* deseori se pune din trei sau chiar din patru părți.

În Moldova sunt frecvente două tipuri de *horboțică*: cea realizată cu acul de cusut sau cu croșeta și *horboțica cu țurțuri, canafuri (franjurii)*, obținuți din ața de urzeală legată cu mâna într-un sistem romboidal de mare efect plastic. Atestat practic la toate *ștergarele* (prosoapele) decorative, cea mai mare parte a suprafeței horboțelelor este acoperită de șiruri de romboidale, ce înfățișează coloana cerului sau drumul cerului [147]. Din punct de vedere ornamental, horboțelele conțin și motive vegetale, zoomorfe, antropomorfe, al căror caracter geometrizat e dictat în mare măsură de procedeele de îndeplinire. Cercetările etnografice de teren, cât și interviul etnografic ne permit să afirmăm că printre motivele cele mai frecvente remarcate în horboțele se numără: *jemnele, coarnele berbecului păsări, păsări afrontate la floare, calea rătăcită, frunza stejarului, șuvoiul, călărețul, ochiul bouului, colurile morii, hora, merele, bradul, curpănul harbuzului, curpănul pepenelui, frunza viei, spicul grâului, păstaia, cumuna miresei, călărețul, păuni, hora, policandrul, buchetele, nucii, frunza arțarului, crenguța de liliac, vița-de-vie, cocoșul*.

Remarcăm că pentru decorul casei mari și la atributele textile pentru ritualul de nuntă sunt răspândite alte ornamente, cu un profund simbolism, printre care: *pomul vieții* – simbol universal

al multor etnii; *pomul cu hulubi* – simbol al dragostei și familiei; *vârtelnița cu jemme* – simbol al belșugului în cele patru anotimpuri; *hora fetelor*; *floarea suncucului* – ornament simbolic al lăzii de zestre; *coarnele berbecului* – simbol al ocupațiilor și belșugului în păstorit; *jemmele* – simbol al pâinii pe masă; *șănătăul* – simbolul apei și al fertilității [34] ș.a. Conform informatorilor, cu horboțele se împodobeau ștergarele de nuntă, legăturile pentru nuni și rudele mirelui, ștergarele pentru cuscri, starostele, oaspeții de onoare [inf. Țurcan Eufrosinia, s. Cruzești, mun. Chișinău]. Menționăm că numărul acestor atribute de ritual ajungea în dependență de numărul celor, care trebuiau „însemnați” la nuntă. În mediu au fost timpuri, prin anii ‘60 ai secolului al XX-lea când pentru o nuntă erau necesare circa 200-300 de ștergare. Cele mai frumoase piese se ofereau mirelui, nașilor, socrilor, starostelui, vorniceilor și apoi celorlalte neamuri, în funcție de rudenie [inf. Elena Revencu, s. Cureșnița Nouă, r. Soroca].

Sunt originale din punct de vedere ornamental prosoapele de cununie din zestrea miresei. Astfel de prosoape sunt reprezentate în figura de mai jos.



Fig. 2.15. Prosoape de cununie (prosop pentru mire, pentru cununie, pentru nuni).

Conform fig. 2.15, dar și A10, prosoapele de cununie aveau reprezentate semne ale ceremonialului de nuntă: *coronița miresei*, *cununa*, *numele mirilor*, *păunul* asociat în folclor cu mirele (*Ia uități-vă, oameni buni, / mirele-i ca un păun*). Pe lângă horboțele, un rol important îl aveau *broderiile*, ornamentele cusute – adevărată comoară de artă veche românească, originile căreia se află în cultura bizantină. Broderiile au cunoscut o vastă răspândire și diversitate stilistică încă din Anchititate, fiind intens utilizate în Bizanț, atât în mediul laic, cât și în cel ecleziastic [41]. Ca mod de ornamentare a țesăturilor, broderia are o largă răspândire și bogate tradiții. Cândva în Moldova era greu să afli un sat în care femeile n-ar fi înfrumusețat cu broderii hainele, dar mai ales, țesăturile pentru împodobirea interiorului (fețe de masă, perdele, prosoape), țesăturile religioase, dar și cele de ritual (prosoape, broboade, năframe). Până în zilele noastre au ajuns broderii ce datează de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XX-lea, pe baza cărora avem posibilitate să determinăm specificul broderiei naționale.

Cercetarea literaturii de specialitate, analiza pieselor etnografice de pe teren indică faptul că ornamentul broderiilor conține *linii drepte, sinuoase, frânte, figuri geometrice*, acestea fiind dispuse după principiul repetării în formă *de zigzag, romb, stea, cruce*. Motivele ornamentale ale broderiilor care au ajuns la noi doar datorită memoriei creatorilor poartă cele mai diferite denumiri: *luceferi, clopoței, pui, fluturași, furnicuțe, coarnele berbecului, calea ciobanului etc.* Denumirile populare ale ornamentelor permit dezvăluirea concepției artistice a brodezilor din diferite timpuri, precum și stabilirea trăsăturilor tradiționale ale broderiei.

Din trecut vin în broderia noastră reprezentările *avimorfe* care se considerau simboluri ale fericirii și bunăstrării în familie. Deseori, în ornamentele broderiilor sunt prezente *figuri de femei* – în trecut simboluri ale fertilității – însoțite de reprezentări *de flori, copaci, fructe, păsări. Inelele*, întâlnite, în special, pe prosoapele de cununie, simbolizează atașamentul fidel, liber consimțit, dragostea dintre miri [inf. Elena Muntenu, s. Ulmu, r. Ialoveni]. Anumite condiții socio-economice și culturale, au condus la faptul că multe dintre denumirile motivelor ornamentale nu s-au păstrat. De aceea, din cauza stilizării, e dificilă recunoașterea semnelor *soarelui, a arborelui vieții, calului, păsărilor*. Poate de aceea unul și același motiv ornamental, chiar în unul și același sat poartă câteva denumiri.

Prin urmare, pe lângă împodobirea interiorului, ceremonialului de nuntă, ștergarele erau nelipsite din cadrul obiceiurilor de familie, din zestrea fetelor, din comândul mortului, din cadrul obiceiurilor agro-pastorale, de ridicare a casei sau de reconstrucție a fântânilor, de recrutare în armată sau în ultimul drum etc.

Specifică locuinței țărănești, dar și piesă de uz casnic este *fața de masă* în diverse varietăți [A10.23]. În trecut aceasta era confecționată din două-trei foi de țesătură aleasă în stative orizontal, avea o formă dreptunghiulară și dimensiuni calculate după cele ale mesei, astfel încât să rămână vizibilă o porțiune lată de cel puțin o palmă și bogat decorată [33].

Pentru prima dată, fețele de masă sunt menționate în foi de zestre și documente, sub numele de „*masă*”, de „*pomeselnic*” [94]. Etnograful român M. Marinescu susține că „sub influența unei mode aduse din Polonia, țară cu care Moldova a avut relații strânse, un timp, aici s-a folosit fața de masă „*leșească*”, acesteia adăugându-i-se la sfârșitul secolului al XVIII-lea și o alta denumire – *de Țarigrad*” [94, p. 55]. Asemenea țesături, cu toate că au pătruns până în casa țărănească, nu au intrat însă în tradiția decorativă populară.

Materialul din care se lucrează asemenea țesături diferă, dat fiind faptul că fețele de masă aveau și rol decorativ la anumite ceremonii legate de ciclul vieții. Astfel, cea pentru uzul curent este simplă, din cânepă, iar cea pentru sărbătoare are decorul la capete mai bogat și câmpul central în genere învârgat. De asemenea, piesele vechi, din care se mai păstrează astăzi un număr

foarte mic, erau lucrate adesea din lână, în tonuri vii, având o ornamentație preponderent geometrică.

Studiind modul de ornamentare a *feței de masă*, de uz gospodăresc și de ceremonial se poate observa că acestea diferă în funcție de doi factori: de zonă și de vechime. Astfel, fețele de masă de uz casnic constau din dispunerea unor vergi subțiri la distanță egală pe tot câmpul țesăturii. Din literatura de specialitate aflăm că fețele de masă de uz gospodăresc, de cele mai multe ori, erau nevopsite, albe sau aveau fire fine de culoare gălbuie, vopsite cu „calacan” [145].

În ceea ce privește cromatică, etnograful Z. Șofranksy este de părere că piesele vechi, simple apar în culoarea naturală a materialului, în timp ce acelea cu rol preponderent decorativ prezintă o cromatică diferențiată, în dependență de zonă, aceasta variind de la roșu, galben, bordo până la alb pur [149]. Astăzi, fețele de masă, așa cum sunt reflectate în A10, conțin broderii, horboțele și diverse tipuri de ornamente naturaliste de o profundă originalitate.

O altă piesă de uz casnic, dar și cu rol decorativ este *cearșaful* [A10.23], fiind întâlnit etimologic și cu alte denumiri. În opinia cercetătoarei M. Marinescu, *cearșaful* reprezintă un obiect de lenjerie pentru pat, confecționat din pânză alba subțire, care se așterne peste saltea, fiind vizibil sub cuvertura cu care este acoperit sau cu care se îmbracă plapuma [94]. Deoarece majoritatea cearșafurilor în prezent provin din import, ele păstrându-și doar funcționalitatea, sunt și case în care se mai păstrează tradiția și obiceiurile, astfel încât marginile cearșafurilor au horboțică sau broderii, conferind casei originalitate și tradiționalism.

Autentice din punct de vedere al decorului sunt *prostirile miresei*, reprezentate în figura de mai jos.



Fig. 2.16. Prostiri ale miresei.

Conform figurii, observăm că atât textilele, cât și motivele decotive sunt pline de conținut. Dacă în prima imagine observăm reprezentarea pomului vieții, în vârf cu două păsări semnificative – mirele și mireasa, în a doua imagine, remarcăm două păsări de gen opus, la fel mirele și mireasa, iar în mijlocul lor o cruce, semn al credinței și fidelității în viața

conjugală. Funcții multiple în decorul interiorului au *fețele de pernă*, în special cele din zestrea miresei. Deseori, acestea sunt frumos ornamentate în tehnica ștergarelor propriu-zise, brodate sau împodobite cu horboțele. Dintre motivele ornamentale predomină cele florale, religioase, geometrice. Tipuri de fețe de pernă cu diverse decorații sunt prezentate în A10.25; A10.26.

Prin importanța lor, prezente atât în decorul interiorului, cât și în cadrul ceremonialului de nuntă sunt *batistele, năfrămițele* [A10.19; A10.20; A10.21], care, de obicei, reprezintă un indiciu al dragostei. Din punct de vedere ornamental, batistele, năfrămițele miresei conțin motive fitomorfe, acestea fiind dispuse în cele patru colțuri ale batistei. În afară de motivele florale precum *trandafirul, bujorul, ramul de laur*, care sunt predominante, se mai întâlnesc și motive religioase – *cruci*, și astrale – *stele*. În general, motivele florale stilizate sunt organizate pe o schemă cruciformă sau încadrate în patrulater. În cazul textilelor, ca, de altfel, și în ornamentica țesăturilor de lână, cel mai bine se disting motivele geometrice și fitomorfe. Prin acestea, meșterii populari au asigurat extensia virtuților personale astfel încât, reflectate pe un plan mai larg, motivele ornamentale au dus de fiecare dată la o altă configurație și optică a limbajului și simbolicii creațiilor artistice populare.

Indiferent că sunt din lână sau fibre textile, toate țesăturile sunt „expresie a spiritului feminin, amintiri despre cei dragi, despre cei trecuți din viață” [13, p. 221]. Cercetarea fiecărui obiect și raporturile dintre ele determină viața sătencei, destinul în toată amploarea lui. Funcția fiecărui obiect constituie conținutul vieții unui neam. Împrejurările ce sunt legate de aceste obiecte formează cadrul moral-spiritual al cuplului familial, au caracter etic și estetic – sunt un izvor de inspirație umană, manifestări de sărbătoare, bucurii și lacrimi de despărțire. Astfel, conform opiniei sociologului I. Bejan-Volc „hărnicia femeii nu cunoaște nici timpul, nici spațiul, se mișcă hotărâtor din generație în generație, găsind în anonimul naivele motive și ornamente de pe țesături...care, întruchipate într-un miracol femeiesc, sunt așezate de rând cu dorul de Frumos și Bine. Arta populară, acel tezaur strămoșesc, rămâne totdeauna lângă glie, alături de țărancă, în mijlocul naturii, în mediul unei ciudate contradicții” [14, p. 91]. De altfel, L. Blaga, cel care a elogiat satul anume din aceste considerente, a păstrării valorilor de frumos și bine în discursul de recepție rostit cu prilejul primirii sale în Academia Română [1937], el declară ferm că: „A trăi în sat înseamnă a trăi în zăriștea cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie Mândria satului de a se găsi în centrul lumii și al unui destin ne-a menținut și ne-a salvat ca popor peste veacurile de nenoroc. Satul nu s-a lăsat ispitit și atras în „istoria” făcută de alții peste capul nostru. El s-a păstrat feciorelnic neatins în autonomia sărăciei și a mitologiei sale pentru vremuri când va putea să devină temelie sigură a unei autentice istorii românești” [49, p. 97].

Cele afirmate anterior ne duc la concluzia că țesăturile tradiționale au perpetuat în timp datorită necesităților interioare ale femeii de la sat, care, de obicei, se regăseau în câmpul pieselor alese, țesute, cusute, croșetate etc. Împodobirea interiorului cu diverse piese decorative era o sărbătoare a sufletului. De altfel, și călătorii străini (A. Zucker, I. Aksakov), remarcă împodobirea casei cu covoare, țesături de lână și pânzeturi albe cu un decor original. Ca obiecte ornamentate, țesăturile noastre tradiționale, unele cu valoare de emblemă națională (covorul, lăicerul, ștergarul), prin ornamentul ales cu fire colorate, brodat sau croșetat evidențiază bogate posibilități de organizare a decorului, care, prin repetiție, alternanță, ritm, duce la structuri decorative de mare complexitate. În funcție de destinația fiecărei piese sunt și ornamentele acestora, începând de la cel mai vechi sistem de ornamentare – vrăstele și continuând cu motivele concrete redată stilizat sau naturalist. Menționăm că în cazul țesăturilor tradiționale autentice, compozițiile decorative pot fi citite ca niște texte de ornamente care se află în interdependență unul cu altul și care, de fapt, reprezintă universul codificat în semne cunoscute doar de comunitatea care le-a creat.

Toate acestea vin să ne demonstreze că experiența de viață pe care șirul generațiilor a acumulat-o s-a transmis cu ajutorul unui sistem de semne plastice, îndreptându-ne să afirmăm că aceste ornamente-simbol, ca, de altfel, însuși obiectul etnografic au valoare de document, închizând în ele o impresionantă experiență estetică și general-umană. Țesăturile, prin ornamentica specifică au fost circumscrise în permanență criteriilor cosmice, religioase, sociale, etice, estetice ale comunității. De aceea motivele ornamentale dominante, care au dat caracter și expresivitate țesăturilor sunt o dovadă că tind să reprezinte universul (cosmosul, natura, societatea), fiind percepute și codificate în semne cunoscute de întreaga comunitate. Mai mult chiar, grație limbajului simbolic de mare capacitate reprezentativă cu care au operat țesătoarele, acestea asigură o comunicare între diferite generații.

Tradiția acestor țesături s-a constituit în urma perfecționării proprietăților materiei prime, a coloranților, a dezvoltării principiilor artistice de organizare a decorului, dar și a schimburilor culturale produse în interiorul comunităților între cei bogați și cei săraci, între cei care dețineau bunurile și între cei care le produceau. Această moștenire se datorează conlucrării întregii societăți. Iată de ce astăzi, ca și altădată, țesăturile înseamnă mult mai mult decât obiecte textile de împodobit interiorul locuinței.

Prin intermediul țesutului, meșterițele au concentrat informație istorică, artistică, socială, prezentând-o într-un limbaj artistic înțeles de toți membrii comunității tradiționale. În prezent vechile imagini sunt la fel de actuale și pentru omul contemporan, cele autentice păstrându-și caracterul tradițional chiar și în pofida schimbului de valori intercultural.

2.3. Interferențe culturale în ornamentica țesăturilor tradiționale

Perioada actuală este prin excelență o epocă a contactelor, a interferențelor dintre culturi. La acestea se adaugă procesul de europenizare și chiar de globalizare, iar contactul dintre indivizi, în calitatea lor de actori, purtători și susținători ai modelelor culturale, favorizează schimburile interculturale. Pluralitatea identităților culturale se află în strânsă legătură cu procesul de modernizare și cu tendința de globalizare. Putem afirma că în societatea actuală rămân dominante apartenențele etnice variate, orientările culturale și identitățile diversificate. De cele mai multe ori efectele individualizării și pluralizării societății sunt negative, dar nu trebuie neglijat faptul că există și aspecte pozitive ce pot fi cercetate. Sigur că se pierd valorile tradiționale, dar în sens pozitiv interferențele devin o formă de expresie pentru aculturația pozitivă, la nivelul educației informale. Astfel, putem deveni purtători pasivi sau activi de cultură tradițională, cât și mesageri declarați ai valorilor și dorinței de salvare patrimonială al spațiului respectiv.

Accentuăm faptul că, în prezent, din considerentele evidențiate, spațiul existenței individuale deja depășește limitele tradiționale ale ambianței originare, de formare și socializare inițială. Întâlnirea și dialogul culturilor, în pofida distanțelor care le separă în timp și spațiu, sunt inevitabile și, în multe cazuri, problematice și complexe. Astfel, se pot constata numeroase efecte disfuncționale, dar și îmbogățiri reciproce, prin cunoaștere și descoperire directă. Contactul dintre culturi, comunități „poate determina apariția unui dezechilibru în acest tranzit cultural, individul riscând să se „rătăcească”, într-o lume în care valorile vechi sunt incompatibile cu cele noi” [127, p. 3]. Anume contactele culturale determină interculturalitatea și aculturația. Se pare că e necesară o anumită perioadă de timp de acomodare, pentru discernerea sau descoperirea valorilor analoge ale „noii” culturi, în vederea stabilirii unui referențial valoric restructurat, din perspectiva căruia să se poată descifra satisfăcător configurarea noului spațiu spiritual [55]. Considerăm că asemănările în procesul de aculturație nu se rezumă doar la contactul dintre culturi ca entități, ci și la contactul dintre tipuri de cultură, cum ar fi, spre exemplu, cultura de tip urban și cultura de tip rural. Prin interacțiune acestea pot determina transformări culturale reciproce sau unilaterale.

Ca metode în investigarea proceselor aculturației cu consecințe asupra evoluției țesăturilor tradiționale am utilizat: documentația istorică, cercetarea interdisciplinară. Studiul aculturației devine, astfel, un studiu complex al trecutului, prezentului și al viitorului. Acolo unde obiectele de cercetare sunt situațiile de contact din trecutul istoric al grupurilor umane, situația aculturativă poate fi studiată prin utilizarea materialelor documentare.

Antropologii E. Taylor și L. Morgan, care au pus bazele utilizării metodei comparative în cercetarea culturilor, opinează că artele, instituțiile și modurile de viață sunt chiar identice în esență pe toate continentele. În explicarea similitudinilor culturale, a difuziunii culturii, antropologii menționați consideră că trebuie să ținem cont de „metoda reconstrucției”, a edificiilor culturale dispărute, plecând de la inventarul supraviețuirilor [186]. În lucrările sale, Morgan dezvăluie importanța „supraviețuirilor”, aspecte conservate și încă funcționale derivate din culturi sau stadiile culturale anterioare. Prin compararea culturilor contemporane cu unele culturi existente în formele sale istorice anterioare se poate încerca construirea unui tablou al evoluției culturii în contextul fenomenului aculturației

În prezentul paragraf, reieșind din informațiile oferite de literatura de specialitate, în baza cercetărilor etnografice de teren, analizei pieselor tradiționale din colecțiile personale și muzeografice, vom încerca să construim un tablou al impactului interferențelor culturale asupra evoluției ornamenticii țesăturilor.

Menționăm că, urmărindu-se țesăturile în evoluția stilului lor ornamental, se constată consecințe ale transformărilor în timp, o continuă căutare a noului din partea creatorilor populari. Astfel, s-a îmbogățit mai întâi vechiul stil geometric prin redarea în acest stil a numeroaselor elemente florale ori cu alt circuit. După o îndelungată acumulare cantitativă de elemente ornamentale florale, redată geometric și ca urmare a perfecționării vechilor tehnici, a descoperirii noilor tehnici, creatorii populari au alcătuit un nou stil decorativ, cel fitomorf. În promovarea noilor ornamente fitomorfe, zoomorfe creatorii populari au primit un impuls nu doar de la locuitorii din zonele înconjurătoare, cu care vin în contact la târguri, în orașe, dar și din partea populației conlocuitoare. În acest mod, motivele imprimate pe materialele de fabrică au fost simplificate, combinate, meșterii din Moldova acceptându-le doar pe acelea care au contribuit la dezvoltarea tradițiilor decorative și care se încadrau în limita arhetipului.

Circulația motivelor și a pieselor nu reflectă numai raporturile cu alte ținuturi, cu alte naționalități ori între medii sociale deosebite (oraș-sat). Deplasarea oamenilor în cuprinsul spațiului pruto-nistrean, mai ales contactul între aceștia la târguri, relațiile de căsătorie dintre locuitorii diferitelor sate au avut ca rezultat și o intensă circulație a obiectelor, tehnicilor și motivelor ornamentale, înlesnind trecerea unor ornamente de pe o piesă de uz casnic pe alta sau de pe piesele de uz casnic pe cele de port și invers. Îndeosebi se remarcă transpunerea motivelor ornamentale de pe textile pe celelalte materiale. Analiza literaturii de specialitate, dar și cercetările etnografice de teren relevă că ornamentica textilelor nu s-a dezvoltat izolat, ci într-o strânsă interdependență cu celelalte ramuri ale artei decorative populare, cu care s-a influențat reciproc, același proces continuând și astăzi sub ochii noștri. Așadar, putem spune că izvorul

principal al înnoirilor este creația locuitorilor, ingeniozitatea celor care execută piese textile de uz casnic sau de port. Înnoirile se datorează și creatorilor populari care nu repetă un model, aproape niciodată în întregime, ci totdeauna introduce modificări în structura lui, în combinarea elementelor decorative și coloristice. Urmărind evoluția în timp a decorului păretarelor, de exemplu, observăm că ornamentica acestuia pornește de la alternarea simplă a unei benzi colorate de diferite lățimi, trece prin faza în care benzile sunt delimitate de dungi subțiri și de colțișori mărunți și se oprește la faza în care benzile sunt considerate drept fond pentru variate „alesături”, de natură geometrică. În această ordine de idei se poate afirma că geometrismul scoarțelor românești ca și al altor categorii de țesături de interior, se leagă atât de fondul străvechi al culturii populare românești, cât și de modalitățile de expresie generate de tehnica țesutului în care primordial este perpendicularitatea firelor. Dată fiind această situație, așa cum am afirmat anterior, este uneori greu să surprindem sensul de inspirație a motivelor de pe țesături în general și de pe scoarțe în particular: s-a mers de la obiect la numele motivului sau de la numele obiectului la motiv? Ne întrebăm dacă nesfârșita serie de motive geometrice, purtând denumiri alese de fantezia poporului: *colțișor*, *guriță*, *răscruci*, *suveici*, *toiege*, *zimți*, *steluțe*, *ghirlănțică* etc., s-au născut din contemplarea și din reproducerea obiectelor din natură, luându-le și numele sau dimpotrivă, din întrețeserea firelor de urzeală și băteală s-au iscat forme cărora poporul le-a dat numiri prin analogie, apropiindu-le de obiectele cunoscute lui. Din analiza literaturii de specialitate, conchidem că amândouă căile au fost posibile, determinarea cazurilor concrete fiind sarcina grea a etnografilor artei populare.

Pe lângă aceste căi de formare a motivelor ornamentale, după E. Pavel există și cea a stilizării, care „este mult mai nesigură, deoarece în unele cazuri numai numele amintește originea imaginii stilizate, dacă nu cumva tocmai numele duce în eroare” [112, p. 89]. Un exemplu confuz în acest sens poate fi motivul *candelabrului*, întâlnit, în special pe unele fețe de pernă (căpătâie) dobrogene, care uneori se confundă cu *mâna stilizată*, sau *furcuța* de pe țesăturile moldovenești. Refacerea procesului de stilizare și sintetizare este grea și adesea imposibilă, deoarece uneori aceeași imagine poate proveni fie din tehnica geometrizară a țesutului, fie din stilizarea unui obiect existent în natură.

În afară de aceste căi, mai este și denumirea arhaică a unor motive decorative, care, de asemenea, creează confuzii. Exemplu în acest sens poate servi evoluția denumirii motivului *șănătău* – motiv sacru, în formă de linie văluroasă, ce simbolizează apa, valurile apei. În mod deosebit, acest motiv a fost studiat de Gh. Mardare, conform căruia, după analiza mai multor surse etnografice, folclorice, arheologice și lingvistice, ajunge la concluzia că „*șănătăul* este străbunul *căliței ocolite*, *șuvoiașului* și *râurilor*, toți acești termeni fiind înrudiți prin conținutul

lor semantic și prin genericul *zigzag*” [91, p. 54]. Conform aceluiași autor, semantica cuvântului șănătău este înrudită cu anumite credințe și obiceiuri populare străvechi, precum ar fi aruncarea în mijlocul curților a lopeții și a cociorvei în cruce, ca modalitate de încetinire a ploilor torențiale de vară. De aici rezultă că la multe dinte covoarele moldovenești chenarul reprezintă nu altceva decât pământul, iar liniile ondulate cu ramuri înmugurite și cu flori sunt chiar șănătăul. Din punct de vedere semantic, *șănătăul* semnifică ploaia divină ce fertilizează pământul și este un cuvânt care-și trage originea din timpuri foarte străvechi.

Urmărindu-se evoluția artei ornamentale în general și a motivelor decorative de pe țesături în special, se constată transformări în timp, favorizate de îmbogățirea stilului geometric cu elemente florale, perfecționarea vechilor tehnici, fantezia creatorilor populari. În dezvoltarea noilor ornamente, fitomorfe, zoomorfe au influențat și relațiile economice, schimburile comerciale între meșteșugari din diverse zone.

Conchidem, astfel, că nu sunt unelte, tehnici, ornamente și colorit neclintite în timp și spațiu. În această privință, elocventă este tehnica alesului, specifică covoarelor moldovenești, care în prezent se practică foarte rar.

Ornamentica populară moldovenească are la origine două mari modalități de expresie: geometrismul și stilizarea. Dacă geometrismul stă la baza evoluției artei ornamentale în general, atunci stilizarea este calea de evoluție a celorlalte categorii de ornamente (concrete și simbolice).

Pe lângă aceste căi, mai sunt și influențele culturale generate de contactul social cu alte ținuturi. Dar trebuie să ținem cont și de faptul că motivele decorative de pe textile au evoluat într-o strânsă interdependență față de celelate ramuri ale artei decorative populare, cu care s-a influențat reciproc. La toate acestea, se adaugă fantezia, în limitele tiparului și o continuă căutare a noului din partea creatorilor populari care de-a lungul timpului au inventat noi ornamente, alcătuind noi stiluri și motive decorative.

În acest context evidențiem faptul că menținerea gospodăriei cu economie închisă, până în secolul al XX-lea, a limitat schimburile, păstrând trăsăturile autohtone ale produselor, iar sumarele împrumuturi prilejuite de iarmarocurile și târgurile periodice aveau un rol secundar în evoluție. Dezvoltarea drumurilor, pătrunderea negustorilor străini (armeni, greci, turci, evrei) și chiar fixarea lor în târgurile moldovenești și deschiderea prăvăliilor au facilitat introducerea produselor străine, de calitate materială superioară și cu particularități estetice diferite. Mărfurile de import au intrat în Moldova fie direct din țările străine, fie prin Țara Românească și Transilvania, influențând creația populară locală prin simplul proces al cunoașterii, urmat mai apoi de cel al preluării și adaptării treptate a formelor, tehnicilor și elementelor decorative. Așa

au apărut și s-au răspândit firul metalic, mătasea artificială, ornamentele decorative în stil naturalist.

Un aspect interesant îl prezintă și sensul invers al influențelor culturale – de la creația populară la cea aulică [60]. Accelerarea ritmului înnoirilor produs de la începutul secolului al XX-lea s-a datorat modernizării drumurilor, schimbului economic, dar și răspândirii albumelor de modele. Amestecul de elemente și însușiri, soldat cu diminuarea specificului local, s-a evidențiat acolo unde țesătoarele n-au știut să selecteze și să adapteze invențiile la fondul moștenit de gândire și spiritualitate. De cele mai multe ori însă orice piesă textilă lucrată manual a căpătat valoare estetică proprie, asigurând o impresionantă diversitate și bogăție. În acest context, un câmp larg de dezvoltare este specific trăsăturilor estetice, reflectate în măiestria și talentul femeilor, înzestrate de la natură cu multă dexteritate și migală, dar și cu conștiința păstrării tradiției.

Problema constă și în faptul că datarea riguroasă a apariției ornamentelor întâlnite pe piesele textile este un lucru dificil, deoarece elementele care pot constitui puncte de plecare în acest scop nu sunt întotdeauna o indicație concludentă din punct de vedere cronologic. În afară de acestea, nici amintirea informatorilor bătrâni nu poate forma o sursă de date certe pentru o perioadă mai lungă de un secol și jumătate. De aceea, în soluționarea acestei probleme trebuie să apreciem cu justețe raportul autohton/străin, consecințele interferențelor, deoarece cultura populară moldovenească nu s-a format izolat, ci în contextul larg al culturii românești inclusă în cea din sud-estul Europei și a Orientului Apropiat. În acest context, menționăm că originalitatea unui popor nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci și în modul în care se asimilează motivele de largă circulație, ca și în modul de alăturare a acestora într-o compoziție. Astfel, de la grupele etnice cu care am venit în contact am împrumutat diverse semne și simboluri. Ele au îmbogățit fondul autohton al reprezentărilor plastice, fără însă a elimina formele locale tradiționale, care reflectă cel mai elocvent bogăția vieții spirituale și frumusețea naturii noastre. După etnograful Z. Șofranksy, argument în acest sens este pătrunderea influenței grecești, prin coloniile de pe țărmul Mării Negre (sec VII î.e.n.) și a celei scitice (sec. VI î.e.n.), puternic marcată de civilizația orientală și de cea elinică, care a contribuit la introducerea unor elemente decorative în arta traco-getică [146]. O puternică influență a fost cea a slavilor cu care am avut o lungă conviețuire și vecinătate. Ca urmare, comparând izvoarele de ornamentică a popoarelor vecine – găgăuzi, bulgari, ucraineni, ruși, am ajuns la concluzia că avem elemente comune [A11.31; A11.32].

Remarcabilă în sens pozitiv rămâne influența Imperiului Romano-Bizantin asupra artei și culturii autohtonilor romanici din ținuturile nord-dunărene, aflați în plin proces de zămislire a

poporului român. Problema influențelor bizantine asupra artei țărănești a fost abordată de N. Iorga, în cadrul Congresului de Istorie de la Bruxelles din 1923. Vorbind despre acest eveniment, esteticianul român G. Zmeu evidențiază modul de analiză al acestui proces prin intermediul conceptului de artă popularizată, enunțat de N. Iorga care recunoaște că „trebuie să admitem că țărani s-au inspirat, au împrumutat unele elemente. Satul a încorporat perfect aceste influențe, asimilându-le până într-atât artei populare originale, încât numai distincții de specialitate le-au putut depista, aceste influențe s-au exercitat în mediul rural de sus în jos” [161, p.56]. Conform lui G. Zmeu, când N. Iorga făcea apel la conceptul de artă popularizată, cercetătorii cehoslovaci Lad. Labek, Ant.Matejcek și Zd. Wirth, analizând o serie de influențe în arta populară a țării lor, au observat că „arta numită populară este mai curând o artă pentru popor decât o artă prin popor” [161, p. 56]. În opinia noastră, această artă pentru popor dezvoltată în perioada interferențelor culturale, atunci când năvala primelor valuri tribale reduceau din intensitate climatul spiritual prin distrugerea templelor, sanctualelor, a creat condiții favorabile, astfel încât sedentarul cultic să fie izolat, ocrotit în cadrul strâmt al comunității de vatră, al familiei. În acest fel s-a consolidat în fiecare locuință colțul sacru sau colțul icoanei, acel mic spațiu reluând la scară redusă toate atribuțiile templului. În acele timpuri s-a pus temeiul portului popular românesc, al decorului interiorului țărănesc, graficii și cromaticii populare, spectacolului botezului, nunții și înmormântării, a sărbătorilor laice (agrare) și a celor creștine, a credințelor și a acțiunilor magice – toate elementele principale din care s-a constituit arta populară tradițională. Tot de atunci avem și primele informații asupra învelitorilor de cap, de tipul ștergarului, port popular oferit de monumentele de piatră ale antichității daco-romane descoperite pe teritoriul României, dar observate și pe Columna lui Traian de la Roma. Către începutul erei noastre geto-dacii au creat o cultură aparte, asimilând numeroase și variate influențe externe, venite de la greci, romani, sciți, celți, sarmați, goți, în special ornamentele variate: *crestături oblice, linii vălurite* sau motive în formă de *creangă de brad, brâuri orizontale sau verticale, ghirlande, cruci, linii, pătrate, rozete* sau *cruci înscrise în cerc*. Stilistica elementelor decorative la daci se datorește preferinței acestora pentru desenul geometric. Motivele zoomorfe sunt mai puține, fiind împrumutate, în special, de la sciți și greci.

În afară de multitudinea denumirilor de piese, obiecte, materiale sau culturale, grecii și romanii au îmbogățit cultura autohtonă cu obiceiuri de nuntă, cu felul de a împodobi locuința, cu modul de a folosi pânza ca element de decor.

Din cele expuse mai sus se poate conchide că, în arealul carpato-danubiano-pontic arta populară și obiceiurile tradiționale au avut un substrat dacic bine determinat, asupra căruia în ultimele secole ale mileniului I î.e.n. și al întregului mileniu I e.n. s-au exercitat mai multe

influențe culturale. Similitudinea și foarte adesea identitatea simbolurilor preistorice și antice și cele specifice culturii noastre populare demonstrează că poporul nostru moștenește direct și nemijlocit cultura milenară a tracilor nordici, care au viețuit pe malul stâng al Dunării, reușind să păstreze, în artele sale, în folclor, în obiceiuri și în tradiție cultura geto-dacică. Ea constituie nu numai o simplă moștenire, dar și o sursă documentară de prim rang și dovada unui lung și bogat trecut istoric al românilor, al unui îndelung proces de continuitate.

De asemenea, și așezarea geografică favorabilă, la răscruce de drumuri, a zonei carpato-danubiano-pontice a păstrat, datorită condițiilor istorice, un fond popular de obiceiuri, mituri și reprezentări greu de găsit în altă parte a Europei. Acest lucru este confirmat și de etnograful D. Dunăre, atunci când face trimitere la istoricul V. Pârvan, care într-unul din studiile sale menționează: „Dacia se află la răscrucea drumurilor dintre Europa, Asia și, ca urmare, între variatele realizări ale artei geometrice și negeometrice” [51, p. 28], exemplificând aceste variate realizări prin constatări arheologice: existența ornamentelor, constând din *linii punctate* ori *zgâriate* cu caracter pur geometric, motivul geometric hallstadian al *crucii încercuite*; brățările în formă de *spirale*, atribuite artei metalelor din Carpați; zoomorfismul ionic răspândit în Dacia; descoperiri zoomorfe negeometrice de origine asiatică, dar stilizate geometric în Dacia; prezența simbolurilor sudice ale zeului soarelui (*discul, roata, barca*,); numeroasele reprezentări ale motivului *călărețul solar, traco-iranian, traco-danubian* pe teritoriul Daciei [51] etc. Prin variatele realizări menționate, V. Pârvan demonstrează atât continuitatea poporului român cât și legăturile cu Europa Centrală și Apuseană. Aceasta ne permite să afirmăm că aici s-ar fi aflat un centru cultural, de unde, prin difuziune, cultura, în cazul nostru elementele ornamentale, s-au răspândit și în alte zone în dependență de anumiți factori: economici, sociali, culturali. În aceeași ordine de idei, menționăm părerea lui C. Prut care consideră că influențele din est și-au lăsat amprenta asupra artei naturaliste, iar cele din vest au influențat asupra geometrismului [126]. Pe aceeași poziție sunt și alți cercetători. F. Șerb și D. Grigorescu, de exemplu, consideră că „influențele interculturale descind dintr-un mare ciclu, ale căror ultime ramuri se găsesc pe coasta Norvegiei, pe când la sud ele se pierd în nemărginirea lumii orientale” [143, p. 113]. În acest sens, cunoscutul etnograf V. Buzilă este de părere că stilistica covoarelor basarabene diferă de cea a altor covoare, de exemplu, a celor orientale, chiar dacă în unele exemplare se observă o anume apropiere între acestea. Conform autoarei, în cazul covoarelor basarabene, frumusețea acestor motive, compoziții și decoruri este o dovadă indirectă a creativității intense a geniului popular. Motivația acestei creativități este chiar modul de viață tradițional văzut în raport cu mediul natural și cu condițiile istorice.

Ambele contexte i-au servit societății tradiționale, producătoare și, în bună parte, beneficiară a acestor bunuri, atât ca sursă pentru motivele ornamenticii și iconografiei covoarelor, cât și pentru stilistica reprezentării acestora. De aceea conform V. Buzilă „popoarele cu destin zbuclumiat au produs o artă sublimă, care se deosebește clar de cea cu tentă naturalistă a popoarelor care au avut parte de condiții pentru o viață mai liniștită“ [26, p. 171].

Pe de altă parte, aspirația spre stabilitate face ca popoarele agrare să cultive zeități sau reprezentări ale fecundității, să adopte motive ce au valoare de consemnare, semne de proprietate. În contrast cu aceste popoare, migratorii cultivă zeități masculine, dinamice, mai frecvente fiind motivele zoomorfe, fitomorfe sau avimorfe.

În acest mod s-au transmis până la noi motivele universale, arhetipurile legate de Cerul Tată și Pământul Mamă, aceste ornamente fiind însăși comunicarea cu Cerul, indiferent de limbă sau naționalitate. Faptul că simbolurile fundamentale și semnele primare, arhetipale se păstrează până în prezent demonstrează continuitatea milenară a culturii și înclinația spirituală a oamenilor de a repeta mereu creația în aceleași tipare. Pe lângă arhetipurile universale, un rol esențial îl are prototipul, reflectat prin capacitatea meșterilor populari care odată cu transformarea unei creații, din punctul de vedere al normelor de conduită ale colectivității, virtuților personale, se încadrează în matricea stilistică, se păstrează esența arhetipului. Conviețuirea cu alte etnii a făcut posibilă, încă din perioada Evului Mediu, cunoașterea creațiilor specifice acestora, multe dintre ele influențând arta noastră populară.

În încercarea de a argumenta această idee, având ca exemplu țesăturile de interior, vom aborda aspecte sociale și economice ale acelor timpuri. Se știe că marile drumuri comerciale care legau Orientul de Occident treceau prin Țările Române, fie că negustorii își aduceau mărfurile pe uscat, trecând prin Ucraina, Moldova spre Polonia și de aici mai departe spre vestul Europei, fie cu aceleași mărfuri urmau drumul pe apă până la Galați sau alte porturi dunărene.

Ca urmare a dezvoltării comerțului în secolele al XVII-lea și al XVIII – lea, interioarele caselor domnești și boierești din Moldova istorică și spațiul european sunt influențate, mai ales,



Fig. 2.17. Covor *Persișca* sau *Tureșca*, sec. al. XIX-lea. Foto: Z. Șofranksy [112].

de moda turcească: covoarele acopereau nu numai pereții, ci și divanele, iar uneori podeaua, de unde și cererea crescândă pentru aceste produse [141]. Cu timpul, această modă este preluată de orășeni și, ulterior, pătrunde în lumea satelor. Din această perioadă nu se poate vorbi doar de scoarțe, dar și de covoare autohtone, deoarece sub influența străină au

loc diverse schimbări în structură și compoziție, aspecte abordate în paragrafele anterioare. Așa cum am menționat, prima schimbare în structura compozițională a covorului o constituie apariția chenarului, deci trecerea de la compoziția cu câmp deschis la aceea cu câmp închis. Neținând seama de tehnica de țesut și de maniera de interpretare a motivelor, putem constata asemănări referitor la compoziția ornamentală a câmpului și chenarelor la covorul românesc și la cele provenite, mai ales, din lumea orientală.

Un prim tip de compoziție pentru câmp este jocul de fond continuu cu motive dispuse în rețea, specific covoarelor din Persia, Caucaz sau Anatolia. De aici și denumirea covoarelor *Turețca*, *Persițca* care se întâlnesc pe teritoriul Moldovei. Astfel de covor avem reprezentat în fig. 2.17. El provine din sec. al XIX-lea, din satul Crișcăuți, raionul Dondușeni, actualmente face parte din colecția de covoare a patrimoniului MNEIN. De altfel, atât Moldova, cât și spațiul european, au fost influențate de tradiția orientală. Compoziția în care motivele sunt dispuse în șiruri verticale, simetrice față de o axă longitudinală, era folosită în ornamentarea covoarelor egiptene și siriene.

Drept exemplu în acest sens sunt covoarele cu motivul *rombului*. Compozițiile foarte vechi, ce au la bază acest motiv, existau în Egipt pe țesături datate înainte de era noastră, de unde s-au răspândit în lumea musulmană și în Europa [125]. Este interesant de amintit compoziția din romburi cu cârlige și pristolnice prezentă pe covoarele din Balcani, în special din centrul Ciprovți (secolele al XVIII-lea, al XIX-lea), identică cu aceea a covoarelor românești, mai ales din Muntenia, Oltenia și Moldova [89].

Compoziția ornamentală a covoarelor orientale de rugăciune a influențat ordonarea motivelor pe scoarțele moldovenești. Compartimentarea transversală a câmpului, amintind covoarele cu *nișă* sau *mihrab*, se regăsește pe covoarele din Moldova, Muntenia, dar și pe cele din Spania. De tradiție orientală sunt și alte motive reprezentate în fig. 2.18.

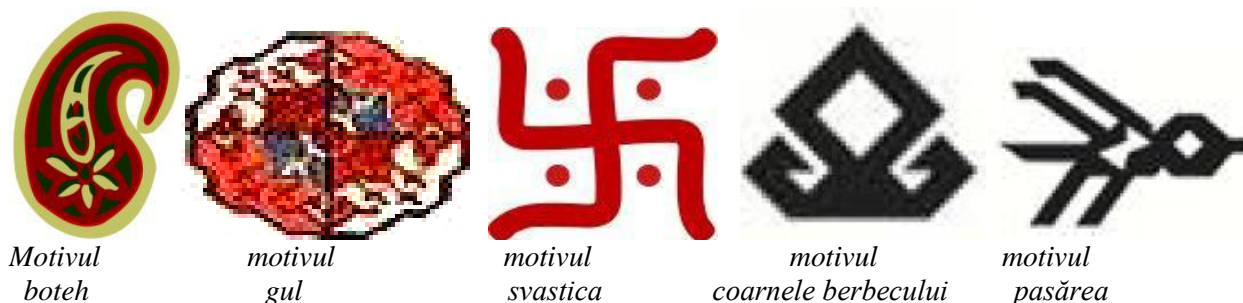


Fig. 2.18. Motive decorative orientale [129].

Din analiza fig. 2.18, evidențiem motivul *boteh*, care poate avea formă de migdală, con de pin sau frunză de palmier. În timpurile străvechi, frunza de palmier uscată era utilizată ca suport

pentru inscripționarea rugăciunilor [96]. Acest lucru explică prezența motivului în compoziția ornamentală a multor covoare orientale. Motivul *gul*, care constituie reprezentarea geometrică a unei flori sub forma unui octogon, este asemănător cu reprezentarea *podnosului* din țesăturile tradiționale specifice poporului nostru [A7].

Un alt motiv destul de controversat este *svastica*, unul dintre cele mai răspândite simboluri din lume. Printre multitudinea de semnificații pe care le are acest simbol se numără: longevitatea, pacea, norocul, soarele, inima și mintea [71]. Datând, cu aproximație, din secolul al VI-lea î.H, acest motiv a fost utilizat, pentru prima dată, ca simbol religios sau ca motiv decorativ, de către locuitorii Eurasiei, fiind considerat sacru în hinduism, budism și jainism [70]. În Europa secolului al XIX-lea, H. Schliemann a descoperit acest simbol în situl vechii cetăți Troia, asociindu-l cu migrația popoarelor indo-europene. În România, semnul svasticii apare pe monumente, în ornamentica populară, pe podoabele bisericești etc. În acest sens, remarcăm, acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop, a doua soție a lui Ștefan cel Mare, unde din punct de vedere ornamental, pe lângă motivele decorative geometrice regăsim și *svastica* [71]. Sensul inițial al acestui simbol a fost deturnat la începutul secolului al XX-lea când a fost adoptat ca emblemă de Partidului Național – Socialist German. După înființarea acestui partid, pentru foarte multă lume *svastica* a fost asociată cu fascismul, rasismul, Al Doilea Război Mondial, Holocaustul. Din acest motiv, astăzi, în multe țări occidentale, acest simbol este blamat și interzis. Alte motive universale, de origine orientală, cunoscute datorită interferențelor culturale este motivul *coarnele berbecului* care simbolizează fertilitatea, eroismul, puterea și motivul *pasărea* care semnifică mesagerul celest, longevitatea, gloria, curajul și victoria [38]. Covoarele moldovenești cu decor vegetal – *pomul vieții și vasul cu flori*, de asemenea au fost influențate de motivele covoarelor din Persia, însă compoziția ornamentală este diferită, datorită atât interpretării proprii a motivelor, cât și a ordonării acestora în câmp. Compoziția covoarelor orientale este densă, motivele de mici dimensiuni abia lasă să se vadă pe de dincolo de fond. Similitudini în acest sens se observă pe scoarțele oltenesti și covoarele din nordul Republicii Moldova, care se apropie de aceste piese prin bogăția decorului. Elemente comune sunt simetria față de o singură axă (longitudinală sau transversală) și faptul că pot fi receptate numai dintr-o singură direcție.

Dovadă a interferențelor culturale sunt tehnicile de lucru. Astfel, termenul *chilim* de origine turcă, înrudit cu cel iranian de *ghilim*, desemnează tehnica de lucru proprie covoarelor cu două fețe, o tehnică asemănătoare cu cea a goblenului. În opinia M. Marco, „termenul *chillim* are o largă arie de răspândire, se întâlnește și la moldovenii, și la ucrainenii din zona de populare compactă, predomină însă în terminologia populației ucrainene” [89, p. 158].

În Orient, alesul în *chilim* se caracterizează prin faptul că firele bătelii nu se împletesc între ele, permițând formarea unor interstiții, a unor spații libere între suprafețele diferențiate cromatic, care compun motivele decorative. Conform ultimelor cercetări, în tehnica europeană, cunoscută și practică cu mult înainte de pătrunderea influenței artei orientale, țesătura se obține atât prin legarea întregii suprafețe decorate de câmpul propriu-zis, cât și a elementelor decorative între ele [125].

Mai mulți cercetători din Polonia, Ucraina, Iugoslavia, Bulgaria, printre care Ș. Szuman, T. Mankowski, A. Juk, D. Velev, D. Stankov, consideră tehnica chilimului drept un sistem de lucru tradițional, local, care cunoaște o nouă etapă de evoluție în urma influenței artei orientale [152]. Or, vechimea acestei tehnici nu poate fi stabilită cu precizie. Astfel, Al. Tzigara-Samurçaș, citindu-l la rândul său pe O. Falke, amintește un desen de pe un vas grecesc, descoperit într-un mormânt datând din secolul al IV-lea î.e.n. Acesta reprezintă un războinic trac călare purtând pe umeri o țesătură vărgată simplă, dar care pare țesută în chilim. Explicații în acest sens ne aduce M. Focșa atunci când afirmă că “existența unor țesături foarte simple, învărgate doar, dar țesute chilim, având o lungime neobișnuită în raport cu chilimul oriental, reprezenta desigur o tradiție populară locală a sud-estului european” [63, p. 234].

Tot prin influența țesăturilor orientale a apărut *scoarțele în tăblii*. Ornamentația acestora era deosebită, fiind organizată după legi compoziționale diferite de cele ale țesăturilor populare, cărora le este proprie o reluare continuă, ritmică a motivelor decorative. Conform etnografului E. Postolachi, *scoarța în tăblii* a fost influențată de două tipuri de covoare asiatice care circulau în țara noastră în secolul al XVIII-lea [141]. În primul rând, este vorba de covoarele persane, lucrate, mai cu seamă, în secolele XVII-XVIII, care se disting printr-o dispunere ritmică repetată a motivelor, de obicei fitomorfe și zoomorfe. În al doilea rând, este vorba de covoarele anatoliene sau caucaziene care păstrează însă o altă linie decorativă. Diferite ca factură de cele persane din cursul secolelor XIV-XVI, ele oferă o ornamentație exclusiv geometrică, reprezentată uneori sub forma unei rețele neîntrerupte de linii drepte și curbe.

Dovezi ale tangențelor ornamenticii țesăturilor tradiționale din Republica Moldova cu cele din Orient, dar și din spațiul european (Estonia, Norvegia, Italia, Suedia, Grecia, Danemarca, Franța, Austria, Rusia, Bulgaria) avem reprezentate în A7. Urmărind imaginile, dar și în baza literaturii de specialitate de peste hotare remarcăm că evoluția este aceeași – de la dunga simplă, obișnuită pieselor vechi, la alesături geometrice și apoi la elemente florale. Aceeași dispunere a culorilor în dungii, aceeași alternanță a dungilor simple cu cele în alesături și, mai ales, aceleași motive geometrice sunt prezente pe țesăturile unor popoare între care contactul direct, determinând schimburi culturale, este greu de presupus. Asemănarea este izbitoare, mergând

uneori până la confundarea țesăturilor moldovenești cu cele de același tip scandinave și mai ales, norvegiene.

În baza celor menționate, dar și a analizei literaturii de specialitate, afirmăm că fondul autohton al ornamenticii din țara noastră este influențat cel mai mult de compoziții ornamentale venite din Orient. Conform opiniei lui N. Dunăre, motive ornamentale care au fost asimilate datorită contactului cu alte popoare sunt: *arborele vieții* în forma sa iraniană; *porumbița* – ca simbol al sufletului în Orientul creștin, moștenind vechiul simbol egiptean al păsării; *leii afrontați* pe de o parte și de alta a unui arbore, vechi motiv al artei persane; *șarpele*, simbol al divinității egiptene; *călăreții*, ca reminiscență a cavalerului trac danubian; *calul*, asociat cultului solar etc. [51]. În manieră stilizată sunt prezente motive ale nordului german și slav, cum sunt: *Marea zeiță a fecundității*, ținând în mână spice trifurcate, sau *șirurile de femei și bărbați* ținându-se de mână, așa cum apar pe diferite piese maramureșene și moldovenești și care sunt identice cu cele din țesăturile scandinave. Problema influențelor slave a fost abordată într-un studiu de specialitate de etnograful Z. Șofranksy care, în urma unei minuțioase cercetării a literaturii de specialitate ruse, cu privire la compozițiile de gen ajunge la concluzia că există o interferență a artei noastre populare cu arta populară rusă. Autoarea a relevat că „în ornamentica rusă motivul *zeița-mamă*, sub diferite ipostaze și cu variate figuri însoțitoare, alături de *motivele pasăre și pom, păsări și cal*, se întâlnește foarte des” [146, p. 25], fapt care a îndemnat-o să admită originea daco-sarmată a acestor motive. Originea motivelor *zeița-mamă* și *călăreții* a fost studiată de specialiștii ruși B. Râbakov, I. Șanghina, și V. Gorodțov, care au subliniat proveniența lor veche și asemănarea cu ornamentele dace. B. Râbakov, de exemplu, într-un studiu pe această temă recunoaște că „broderia compozițională rusă are legături genetice cu arta dacă”, iar semnificația motivului *zeița-mamă* rezidă în „prezentarea acesteia ca mijlocitoare între Dumnezeu și oameni, ca împărăteasa cerului, mama zeilor și a tot ce este pe pământ” [50, p. 75].

Din cele expuse mai sus, putem conchide că principalele și cele mai vechi motive ornamentale românești de origine daco-sarmată au pătruns în arealul slavilor răsăriteni, devenind cu timpul și elemente de bază ale broderiei ruse. Alături de motivele *pomul vieții și zeița mamă* este răspândit și motivul *coarnele berbecului*, cu semnificația de romb solar, cunoscut încă din neolitic cu sens decorativ-simbolic. Ca semne apotropaice *coarnele berbecului* se întâlnesc pe ștergarele de podoabă, cât și pe piesele de port și pe covoarele din arta populară rusă.

Prezența motivelor decorative în arta noastră populară, dar și la cele mai diferite popoare europene și extraeuropene, combate caracterul eronat al tezei difuzioniste susținută de A. Riegler, W. Woringner, conform căreia se preconiza existența unui singur centru ori numai a câtorva centre în care ar fi apărut și de unde s-ar fi răspândit anumite elemente ornamentale, în

special geometrismul. În prezent, decorurile ornamentale, în special geometrismul, ca cel mai vechi sistem de ornamentare, poate fi urmărit în cuprinsul unei arii geografice imense: în China, în Orientul Apropiat, în Europa Răsăriteană, Centrală și Apuseană, în Africa și în America. De altfel, tendința de a reda formele geometrice ale ornamentelor populare a fost predominantă în toate marile civilizații bazate pe agricultură, dat fiind faptul că majoritatea motivelor ornamentale sunt „împrumutate” din natură. Toate acestea sunt încă un indice că la baza evoluției motivelor ornamentale, alături de ceilalți factori, stau interferențele culturale. În continuare vom trasa anumite paralele cu referire la ornamentica țesăturilor, să evidențiem unele similitudini, deosebiri de la o zonă la alta, de la un popor la altul, dată fiind străvechea tradiție ce relevă influența reciprocă, principiile artistice unitare. Considerăm că în acest fel vom aduce noi argumente inedite în susținerea ideii că arta populară tradițională, cu o bogată continuitate și tradiție, face parte din tezaurul cultural universal.

În acest sens, ne vom axa doar pe unul dintre motivele de origine universală, motiv cu profunde dimensiuni estetice și semnificații imagologice – *pomul vieții*. Predilecția pentru acest motiv se explică prin faptul că este omniprezent în toate domeniile artei populare și la toate popoarele, actualmente urmând a fi inclus și în patrimoniul UNESCO. De la început subliniem ideea că pentru arta populară europeană, literatura de specialitate menționează două tipare plastice fundamentale ale *pomului vieții*: elenic și iranian.

Etnograful P. Petrescu, în lucrarea *Motive decorative celebre*, menționează că în spațiul românesc s-au înrădăcinat trei tipuri ale *pomului vieții*, cu influență reciprocă tipul *traco-dacic*, reprezentat de brad sau crengi de brad, *tipul mediteraneean*, reprezentat de vase cu torți cu o plantă sau o floare în el și tipul *oriental*, reprezentat de copacul cu rădăcini și animale de pază (*cerbi, iepuri, berze*) [115]. Din punctul de vedere al frecvenței, în spațiul românesc se întâlnesc în egală măsură toate cele trei tipuri sus-menționate, prezența acestora vorbind despre interferențele interculturale.



Fig. 2.19. Reprezentări ale pomului vieții (tiparul autohton, mediteraneean și oriental).

Pe diverse piese textile, *pomul vieții*, ca străvechi motiv tripartit, apare în combinație cu alte motive decorative (*cavalerul trac, zeița mamă, romb, coarnele berbecului*) etc. În cultura tradițională românească este însoțit și de imaginea cupei (*ghiveciul, paharul, vazonul, cana* etc.). Considerăm că explicația o putem găsi în legătură cu momentele cruciale ale vieții omului, cum ar fi nunta (început de viață nouă) sau construcția unei noi locuințe, ocazii însoțite și de paharul cu vin. În combinație cu alte motive decorative, *pomul vieții* este răspândit și în alte țări. În Rusia, de exemplu, *pomul vieții* se întâlnește în compoziție triplă: *Zeița-Mamă, călăreți*. În arta populară europeană, *pomul vieții* împodobește obiecte de diferite genuri (piese de mobilier, broderii, piese de port etc). Pe țesăturile elvețiene, estoniene, lituaniene, germane și austriece motivul este înfățișat în diverse variante, iar una reprezentativă ar fi o tufă mare de frunze și păsări [189].

În arta populară pătrund și ecouri ale stilurilor „culte”. Un exemplu în acest sens este o ladă de zestre elvețiană din anul 1776, în care floarea este reprezentată ca un buchet de pe timpul rococo-ului [51]. De un deosebit interes sunt cazurile în care motivul *pomul vieții* este încadrat în decorul geometric din Balcani. Pe mantalele femeiești din Albania, ca și pe piesele de costum din Dalmația, vasul și păsările sunt geometrificate, iar uneori floarea din vârf este înlocuită cu o rozetă, așa cum se întâmplă și în unele zone din spațiul românesc [182]. Comparând reprezentarea *pomului vieții* de pe piesele românești, alsaciene, lituaniene și estoniene, observăm o multitudine de asemănări exprimate prin forma pomului, păsările care-l însoțesc, cât și alte elemente adiacente.

În Franța, de exemplu, în regiunea Alsacia, imaginea *pomului vieții* este frecvent întâlnită atât în piesele de ceremonial, cât și în cele de uz casnic, reprezentarea acestuia fiind diferită. Etnograful francez A. Abrial menționează așa – numitul *Stub*, centrul polifuncțional al vieții

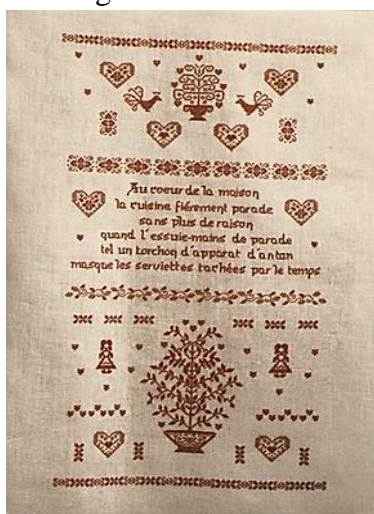


Fig. 2.20. Piesă de ceremonial din Alsacia cu reprezentări ale *pomului vieții*.

sociale și de familie, unica sursă de încălzire a casei în timpul rece, în jurul căreia iarna se întâlnesc femeile pentru a croșeta sau broda [179]. Dacă e să comparăm, putem afirma că *Stubul* la alsacieni este similar cu vechea locuința tradițională cu sobă și cuptor. Dacă la noi locul de păstrare a țesăturilor este casa mare, atunci la ei toate acestea se păstrează într-un dulap special pe ușa căruia atârână o piesă de ceremonial [A11.24], care, conform tradiției este dăruită miresei de prietenele din copilărie. Analizând imaginea alăturată, observăm că frizele transversale separă piesa în trei părți, fiecare având propriul decor. Ea este un simbol al artei populare destinat a aduce protecție

și prosperitate în casă, dar și un sentiment de dragoste, căldură și confort.

Dacă e să vorbim de reprezentarea *pomului vieții* în Estonia [A.11.10; A11.12], Lituania [A11.26] și Suedia [A11.19] atunci observăm o asemănare uimitoare cu tipul traco-dacic, reprezentat de crengi sau brad specific țesăturilor din Republica Moldova. Pentru comparație propunem figura 2.21. Faptul că variata geto-dacică a pomului se regăsește și în alte arii culturale se explică prin interferențele culturale de ordin economic și social, precum și de existența centrelor care, promovând aceleași valori, au creat fonduri asemănătoare.



Fig. 2.21. Tiparul autohton pe țesăturile din Moldova (a,b), Estonia (c), Suedia (d), Lituania (e).

Tiparul dacic al reprezentării *pomului* se regăsește și pe țesăturile italiene [A11.18], dar și pe alte țesături din Suedia [A11.19]. În Franța, Germania, Spania, Danemarca, Norvegia și Austria [A11.25, A11.28] întâlnim mai mult tipurile mediteraneean și iranian.



Fig. 2.22. Reprezentări ale pomilor pe țesăturile din Franța, Austria, Estonia, Danemarca, Norvegia, Albania.

Din fig. 2.22, observăm că aspectele comune pentru țările menționate sunt motivele zoomorfe și aviomorfe, care însoțesc *pomul vieții*. Menționăm că acestea sunt diferite, în dependență de specificul local. Efectuând o paralelă, mai mult în plan european, putem afirma cu certitudine că, indiferent de tiparul ornamental, de cromatică și specificul local, *pomul vieții* este prezent la popoarele europene ca un argument de continuitate prin artă.

Pe lângă motivele fitomorfe, în ornamentica tradițională a altor popoare întâlnim și reprezentări antropomorfe, care, de asemenea, prezintă similitudini cu cele dezvoltate în arta noastră populară. Ornamente antropomorfe similare se întâlnesc pe o arie largă, din regiunea Mării Mediterane până în ținutul Novgorodului, în Peninsula Scandinavă, purtând ecoul cultului

divinității chtoniene, sursă a fecundității terestre de tipul Cybele, Isis, Bendis, Hecate [132]. Contururi umane aproape identice cu acelea existente în Republica Moldova observăm pe covoarele finlandeze vechi și pe broderiile siciliene, franceze, germane, spaniole.

Exemple deosebit de elocvente constituie țesăturile estoniene și lituaniene, pe care observăm figuri antropomorfe în ținute tradiționale, cu pălării și flori în mână, călăreți în mișcare sau reprezentați static lângă flori și pomi ai veții [A11.6; A11.10; A11.15; A11.16; A11.18; A11.23; A11.24]. Țesăturile reprezentate în A11 sunt dovada faptului că geometrismul este un stil ornamental universal. Ca și pe țesăturile din Moldova, în țări precum Estonia, Grecia, Norvegia, Bulgaria, Suedia, Franța întâlnim *valuri, roate concentrice, romburi, vrâste, luceferi, rozete* ș.a. [A11.1; A11.2; A11.3; A11.4; A11.5; A11.6; A11.7; A11.8; A11.9; A11.10; A11.11; A11.20; A11.21; A11.31]. Analiza imaginilor reprezentate în A11 evidențiază faptul că din categoria ornamentelor zoomorfe, mai frecvent, alături de motivele antropomorfe, este reprezentat calul [A11.6; A11.10; A11.15; A11.16; A11.18; A11.23]. Or, aceasta se explică prin faptul că acest animal a devenit un arhetip universal cu rol de păzitor al omului și spațiului acestuia, având puteri apotropaice.

Pe lângă asemănările ornamentale dintre țesăturile țărilor din spațiul european, găsim tangențe și cu țesăturile din spații mai îndepărtate, de exemplu, cu cele din Azerbaidjan [177]. Ornamente ale țesăturilor din Azerbaidjan, în care am constatat similitudini cu cele din Moldova sunt prezentate în A12.



Fig. 2.23. Reprezentarea stelelor pe covoarele din Republica Moldova și Azerbaidjan.

Urmărind cu atenție imaginile, observăm că la ambele popoare întâlnim *roate mari, luceafărul, coarnele berbecului, valurile, scărița, rozeta etc.* Pentru o comparație mai relevantă expunem mai jos imagini cu motivul *stele* sau *luceafăr*. Analiza colecției de covoare din Azerbaidjan, etalate în cadrul Târgului Covorului, ne permite să afirmăm încă o dată că asemănările ornamentale dintre țesăturile tradiționale din Republica Moldova și cele ale altor popoare se explică atât prin dezvoltarea relațiilor economice și (în cazul țesăturilor din Azerbaidjan) prin existența mai multor centre culturale care au existat concomitent în diferite regiuni ale globului. Alte asemănări observăm între scoarța numită *Oblonașe șuvoaie* și covorul

din Azerbaidjan *Kohne*. Astfel de covoare sunt reprezentate în fig. 2.24. Analiza figurii 2.24 ne indică asemănări, dar și deosebiri care constau în motivele decorative ale chenarelor, în alternanța dungilor și în gama cromatică. *Oblonașele șuvoaie* sunt zimțate, pe când la covorul *Kohne Gence* sunt drepte. Un element comun al țesăturilor din Azerbaidjan cu cele din Moldova, dar și din alte state europene se poate observa în covoarele numite la noi în table. Asemănarea acestora este evidentă, dacă remarcăm figurile A5.19 și A.11.7; A11.17; între A5.5; A5.20 cu cele din A11.17; A11.21 și cea din A12.5.



Oblonașe șuvoaie



Kohne Gence

Fig. 2.24. Țesături din Republica Moldova și Azerbaidjan.

Ca urmare a celor menționate, accentuăm ideea că la etapa actuală, în contextul globalizării ornamentica țesăturilor din Republica Moldova, ca, de altfel, și cea din alte țări este departe de a fi lipsită de influențe, fie ele în sens pozitiv sau negativ. În sens pozitiv, deoarece, ca urmare a interferențelor culturale, ne-am îmbogățit fondul autohton, fără a elimina formele tradiționale și în sens negativ că se pierd valorile tradiționale sub aspect cromatic, ornamental, al funcționalității anumitor țesături. De fapt, în multe cazuri, valorile vechi sunt incompatibile cu cele noi, preferința pentru unele sau altele rămânând la discreția fiecărei comunități. Pe de o parte, într-un continuu contact etnocultural cu țările învecinate sau mai îndepărtate cultura poporului nostru și-a dezvoltat patrimoniul tradițional, participând concomitent și la constituirea tezaurului cultural universal. Argumente în acest sens sunt imagini universale ale *pomului vieții* în tipar autohton, motivul *păsării*, *coarnele berbecului*, reprezentări ale *rombului*, identice atât în spațiul românesc, cât și la cele mai diverse popoare. Pe de altă parte asemănările anumitor compoziții decorative nu sunt consecințe ale aculturației, ele se regăsesc în fondul comun al cunoștințelor și tehnicii umane, care, în condiții asemănătoare de trai, a produs rezultate similare în marile centre ale tuturor civilizațiilor. Ceea ce merită să fie subliniat însă este faptul că aceste realizări străvechi s-au menținut și transmis numai în anumite zone ale globului, în care s-a dezvoltat o cultură populară de înaltă valoare, întemeiată pe stabilitatea și continuitatea populației. Prin aspectul decorativ, țesăturile, indiferent cărei arii culturale corespund polarizează energiile firii pe albul peretelui văruit, generând bucuria traiului.

Concluzii la capitolul 2

În urma analizei ornamenticii țesăturilor tradiționale ca parte componentă a patrimoniului cultural am concluzionat:

1. De-a lungul timpului, țesăturile decorative de interior au ajuns la interferența dintre tradiție, modă și inovație. Pe lângă specificul tradițional s-au adoptat și alte caracteristici, care sunt transpuse în inovații regresive sau progresive. Specific inovației sunt particularități precum: introducerea de noi materiale, de noi tehnici de lucru, noi motive decorative, îmbogățirea paletei cromatice, modificări ale schemei compoziționale – toate acestea fiind în strânsă legătură cu funcția și gradul de utilitate a obiectului în interiorul țărănesc. În consecință, nu toate inovațiile sunt acceptate de colectivitate, de cele mai multe ori acestea reflectă perioada de criză care a dus la degradarea sistemului iconografic (culorile stridente, schimbarea funcționalității țesăturilor, renunțarea parțială la decorațiile geometrizate, stilizate și introducerea reprezentărilor naturaliste cu desfășurare narativistă etc.).

2. Inovații progresive recunoscute, sunt tapiseriile, utilizate în scopul de a împodobi interiorul în stil paleo modern. Diferența dintre tapiserii și covoare constă doar în faptul că dacă țesăturile tradiționale aveau și funcții utilitare, dar și un limbaj simbolic inconfundabil, atunci tapiseriile au doar funcții pur estetice. Inovație progresivă este *arta generativă* sau *algoritmizată*, care prin tehnici moderne elaborează motive decorative autentice. Prin urmare, reactualizăm ideea că domeniul ornamental este unul artistic, matematic și informatic

3. Țesăturile tradiționale din lână (covorul, lăicerul, păretarul, războiul) și din fibre textile (ștergarul, fața de masă) cu valoare de emblemă națională, sunt apreciate la expozițiile naționale și internaționale anume prin compozițiile decorative cu valoare de unicat. Atât în câmpul țesăturilor, în chenarul acestora, în horboțele și broderii regăsim semne arhetipale cu valoare de simbol, valabile atât pentru poporul nostru, dar și pentru alte popoare. Analizând sistemul ornamental al țesăturilor studiate am sesizat că în diversitatea de ornamente a țesăturilor, dar și după modul de aranjare în cadrul interiorului regăsim un microunivers al interiorului țărănesc.

4. Privitor la perspectiva ambivalentă a interferențelor considerăm că fenomenul aculturației nu este decât o modalitate de promovare a celor mai frumoase valori culturale, o formă de expresie la nivelul educației informale, dar și o dovadă a unității psihologice, manifestată prin valențele dialogului intercultural. Având motive universale comune, nici un popor nu a creat peste limitele arhetipului, indiferent de dimensiunile artistice. Dovadă în acest sens sunt asemănările până la identitate a unor motive decorative din Republica Moldova cu cele din alte arii culturale, atât din punct de vedere ornamental, dar și al conținutului simbolic-metaforic.

3. SEMNIFICAȚII ALE MOTIVELOR DECORATIVE ÎN SISTEMUL ICONOGRAFIC ORNAMENTAL

3.1 Importanța analizei semantice în exprimarea diversității ornamentelor

Prezența artei în actualitatea societății moderne, cu multiplele ei funcții, impune o prezentare a problemei limbajului și simbolicii creațiilor artistice populare, menită să permită înțelegerea sensului și integrării lor în contemporaneitatea sistemului cultural național al umanității.

Pe lângă valoarea semantică a formei obiectului, raportată la funcționalitatea sa, obiectul în sine consemnează și aspecte particulare de comunicare. Astfel, putem vorbi de o funcție artistico-utilitară a ornamentului din perspectiva estetică-psihologică. Această funcție a fost pe deplin argumentată de esteticianul M. Kagan, „...operele de artă care îmbină acțiunea artistică asupra omului cu funcția utilitară posedă o anumită dialectică internă specifică. Forța acțiunii lor constă în faptul că oamenii sunt supuși „iradierii” artistice chiar în timpul procesului activității lor practice, ceea ce face ca aceasta să se însuflețească, să se organizeze și să se activeze, dobândind stimuli emoționali suplimentari și transformându-se dintr-o obligație într-o bucurie” [79, p. 63]. Aceasta ne permite să explicăm de ce anumite țesături folosite cu ocazia organizării diferitor etape din viață conțin ornamente reprezentative, simbolice, în funcție de cadrul utilitar al acestora.

Literatura de specialitate fundamentează și alte calități ale esteticii ornamentului. Una dintre ele este plastica, care, așa cum a definit-o istoricul de artă francez E. Faure „este un limbaj, și chiar mai mult decât se crede este un mod de a vorbi, fiindcă este un mod de a gândi. Ea poate exprima idei și relații de idei pe care sculptorul sau pictorul ar fi cu totul neputincios să le traducă prin cuvinte” [59, p. 168]. Aceeași idee am întâlnit-o și în cadrul cercetărilor etnografice din teren: „...femeia casnică nu întotdeauna putea vorbi despre starea sufletească, iar atunci când își dorea să se destăinuie, cu lacrimi de bucurie sau tristețe...țesea” [inf. Ana Ciubotaru, s. Băcsăneni, r. Călărași]. Astfel, fiecare ornament, fiecare compoziție ascunde starea sufletească a creatorului, iar noi, chiar și peste ani, ne regăsim în ele, fiindcă sentimentele, emoțiile în cazul dat nu regresează. Grafia plastică reprezintă astfel un mijloc special de ilustrare a potențialului spiritual al unui popor, care, împreună cu graiul și scrisul, cu muzica și dansul, codifică sinteza gândirii și simțirii sale. În afară de aceasta, ea este un mod de a demonstra interdependența dintre gândire și limbaj, dintre abstract și real, dintre codificat și decodificat. Indiferent de modul de exprimare sau tipul ornamentului, fiecare decorație care descinde dintr-un arhetip are o semnificație simbolică produsă de inconștientul uman. Inconștientul colectiv comunică cu conștientul prin intermediul arhetipului. Fenomenul imaginativului pornește din zona

subconștientului și intuiției artistice. Astfel, există o ierarhie a expresivității imaginativului în citirea textelor ornamentale: mai întâi se descifrează conținutul semantic al fiecărui motiv, se verifică gradul de înrudire ideatică cu celelalte simboluri, se determină laitmotivul imaginativ și mai apoi se studiază ansamblul decorativ în întregime. Cu timpul însă cerințele sacre au lăsat locul celor estetice, fără ca modificările formale să prejudicieze simbolul.

Gh. Mardare, citindu-l pe istoricul francez F. de Coulanges, este de părere că „sensul intim al unui cuvânt poate uneori să ne dezvăluie o veche mentalitate sau un vechi obicei: ideile s-au transformat și amintirile au dispărut, dar cuvintele au rămas ca niște martori neclintiți și neschimbați ai unor credințe dispărute” [91, p. 55]. În acest sens, facem trimitere la motivul *șănătău* explicat anterior în baza viziunii lui Gh. Mardare. Credința, obiceiul legat de *șănătău*, a dispărut, dar cuvântul rămâne a sta la originea acestui motiv decorativ, frecvent întâlnit în câmpul țesăturilor de interior.

Investigarea structurii interne a universului artei populare românești cu aplicare specială asupra conținutului semantic al ornamenticii, al limbajelor plastice, al descifrării registrului de semnificații constituie o întreprindere dificilă, care presupune o metodologie interdisciplinară, și coroborarea datelor mai multor științe înrudite cu etnologia: arheologia, istoria, arta, istoria credințelor și religiilor. În ultimele decenii ale secolului XX, eforturile teoretice depuse cu o sporită intensitate de către diferiți specialiști din domeniile nominalizate, în descifrarea încărcăturii simbolice a ornamentelor, a principiilor lecturii imaginilor plastice, a modului de reflectare a realității (figurativ, nonfigurativ și mixt), a felului în care arta populară a răspuns necesităților multiple ale societății aflate pe diferite trepte ale dezvoltării sale istorice, s-au concretizat în elaborarea unor lucrări de referință special consacrate acestor probleme, fundamentale pentru a deschide drumul altor investigații care își propun să aprofundeze procesul cunoașterii și interpretării fenomenului abordat: T. Bănățeanu [10], Al. Dima [47], Gh. Nistoroiaia [108], N. Dunăre [51], Gr. Zmeu [161], C. Prut [126]. Aceste lucrări au adus în discuție concepte referitoare la semn, simbol, structură, stil, privite ca elemente definitorii ale limbajului artistic, care, de la o etapă istorică la alta, reflectă modele plastice ale realității, un anumit stadiu de dezvoltare a tehnicii, științei, civilizației, a evoluției spiritului uman.

În introducere la *Dicționarul de simboluri*, simboлистиi J. Chevalier și A. Gheerbrant sunt de părere că în descifrarea simbolului omul se angajează în integritatea ființei lui, iar modul de percepere este influențat de diferențieri culturale și sociale proprii mediului său. Simbolul, de altfel ca și metafora, venind din spații poetice, anunță un alt plan al conștiinței decât evidența rațională, „el este cifra unui mister, fiind singurul mod de a spune ceea ce nu poate fi exprimat cu alte mijloace; niciodată nu se va putea afirma că a fost explicat odată pentru totdeauna,

întrucât trebuie descifrat iarăși și iarăși, întocmai ca o partitură muzicală, care cere să fie interpretată mereu în alt mod” [31, p. 9]. La aceasta se mai adaugă și faptul că fiecărui ornament, alături de sensul oferit și acceptat de colectivitate, i se poate oferi și o semnificație personală, ceea ce duce la noi interpretări și noi viziuni de înțelegere a simbolurilor.

Diverse încercări de tipologizare a simbolurilor, originile, definițiile și semnificațiile lor s-au aflat mereu în atenția mai multor esteticieni, filosofi, literați, etnologi, teoreticieni ai artei și culturii, cum ar fi C.G. Jung, S. Freud, G. Durand, G. Dumezil, C.L. Strauss, G. Bachelard, a.H. Krappe, J. Chevalier și A. Gheerbrant (autorii celui mai complet dicționar de simboluri), T. Todorov M. Eliade, L. Blaga etc. M. Eliade vorbește despre simboluri uraniene (ființe celeste, culte solare) și simboluri htoniene (pietre, pământ, femeie, fecunditate), la care se adaugă simbolurile spațiului și timpului. G. Bachelard distribuie simbolurile în jurul celor patru elemente tradiționale – pământul, focul, apa și aerul, pe care le consideră armonii imaginației. J. Pryzulski are la baza clasificării sale o altă concepție: simbolurile gravitează mai întâi în jurul cultului Marii Zeițe a fecundității, iar apoi se grupează la nivelul omului, al Tatălui și al lui Dumnezeu. Una dintre cele mai clare și mai cuprinzătoare din punctul nostru de vedere este cea efectuată de către filosoful și filologul rus A. Losev. Ea integrează cele mai importante tipuri de simboluri: științifice, filosofice, etice, eroice, artistice, mitologice, simboluri inspirate din natură, societate și din toată lumea (în viziunea lui A. Losev lumea e un imperiu al simbolurilor), simboluri expresiv-umane, ideologice și provocatoare, simboluri tehnice, simboluri psihologice [171, p. 186-196]. În cadrul ultimei categorii, fiecare simbol corespunde unui tip uman cu partea sa pozitivă și cea negativă.

Ținând cont de unele mici excepții, toate aceste tipuri de simboluri se regăsesc în structurile țesăturilor noastre, iar „dialectica simbolurilor” despre care vorbește Losev se referă și la evoluția simbolurilor autohtone. De ideea filosofului rus despre faptul că simbolul este un tot întreg și indivizibil ne-am convins și ne-am condus în toate cercetările noastre teoretice și în cele de pe teren, conștientizând importanța funcțiilor simbolice ale ornamentelor. Simbolul se relevă omului luat în totalitatea sa, căci îi vorbește nu numai inteligenței, ci și sufletului.

În încercarea de a oferi date autentice cu privire la simbolismul motivelor decorative, am mers pe teren în diferite zone etnografice ale Republicii Moldova, am aplicat metoda observației participative, interviului etnografic am discutat cu meșterii populari și am concluzionat că sensurile simbolice ale frumoaselor țesături păstrate de-a lungul anilor sunt greu de abordat, lucru recunoscut chiar de meșterii populari. Informatorii relatează istoria pieselor (moduri de țesere, vopsire, vechime, utilitate), dar, la întrebarea cu privire la semnificația ornamentului, auzim doar că „așa am apucat”, „așa era izvodul”, ceea ce confirmă că s-au păstrat formele, nu și

semnificația. De altfel, și Al. Dima, într-o cercetare întreprinsă cu scopul de a defini realitățile și semnificațiile artei populare pe diferite meridiane, observă că doar semnele continuă a se moșteni de la generațiile anterioare, pe când înțelesul lor original nu este decât o lume simbolică apusă [48]. Totuși, considerăm că, dacă încercăm să raportăm fiecare ornament la concepțiile arhetipale, la sfera divinului, vom găsi în ele mesaje milenare profunde. Istoricul și etnograful T. Samurcaș, vorbind despre limbajul decorului, susține că „izvoadele se înfățișează ca niște semne mute pentru cel care le privește pentru întâia oară, cercetate mai îndeaproape – ele sfârșesc prin a-și dezvălui taina liniilor care capătă rostul slovelor sau al notelor muzicale. După cum din buchiile alfabetului sau din gama scării muzicale se alcătuiesc cuvintele, sunetele, tot astfel din înșiruirea liniilor și a suprafețelor se îmbină nesfârșite serii de motive ce vorbesc de viața particulară a formelor” [152, p. 15]. Astfel, putem afirma că ornamentica este arta care poate picta gândul pentru a vorbi ochilor. Această idee o găsim și la esteticianul, teoretician al artei R. Arnheim, care este de părere, că „dacă privim un motiv ornamental ca și cum ar fi o operă de artă, unilateralitatea conținutului și formei îl va face să ne pară gol și stupid. Dacă, pe de altă parte, o operă de artă este folosită în scopuri decorative, ea își va depăși menirea și va tulbura unilateralitatea întregului pe care urma să-l slujească... Ornamentul prezentat ca operă de artă devine utopie, în care nu se cunoaște discordia și tragedia și unde domnește o tihnă netulburată...Ornamentul, așa cum îl putem defini acum, ne prezintă o ordine facilă, nestânjenită vicisitudinilor vieții” [7, p. 151]. Aceeași idee a fost exprimată și în cadrul cercetărilor etnografice de teren. În satul Hristici, raionul Soroca, bătrâna Efimia Cebotari, meșteră vestită în prepararea culorilor și vopsitul firelor, spune: „Când vezi de departe lăicerul pus pe perete nu-ți spune mare lucru. Câmpul e întunecat și rumbele par la fel. Dar dacă îți plimbi încet privirea, de la o rumbă la alta, vezi că ele se deosebesc puțin prin felul cum sunt chipuite culorile. Și când ochiul se oprește pe o rumbă anume, te duci, tot mai adânc și mai adânc, până dai de cruce, căci fiecare rumbă are crucea sa” [inf. Efimia Cebotari, s. Hristici, r. Soroca].

Cele relatate anterior ne permit să afirmăm că imaginea obiectelor etnografice, în special a țesăturilor, au de multe ori aspectul unui text enigmatic, text de imagini care poate fi citit numai cu ajutorul unei chei, pe care comunitatea o posedă cu titlu exclusiv.

Diversitatea reprezentărilor ornamentale pot fi comparate cu semnele lingvistice. Frecvența lor mare, în formele de bază sau cele compuse, se pot demonstra după formula lui Zipf:

$$\frac{s}{\sqrt{f}} = \text{constant}$$

, adică numărul de sensuri (s) este direct proporțional cu rădăcina pătrată a frecvenței (f) [138]. La fel ca în lingvistică, elementele ornamentale cu mare frecvență, derivatele arhetipurilor, semnelor primare sunt bogate în sensuri. Considerăm că această formulă nu trebuie

aplicată mecanic, deoarece în afara creatorului, un rol deosebit de important îl are tehnica și materia primă, care dictează uneori ornamente specifice. Semnul grafic, adică elementul ornamental, poate fi considerat egal cu gestul, mișcarea, grafia, notația muzicală, elementul chimic, primind însă alte sensuri, atât prin exprimarea sa în tehnici diferite, pe materiale diferite, cât și în compoziții diferite. Elementele ornamentale din arta noastră populară – cu orice tehnici și pe orice materiale ar fi realizate, reflectă toate, prin substanța lor, prin structura lor morfologică, prin organizarea lor, valoarea dinamică de mișcare, dar cu conținut și sens diferit, deși unele, la prima impresie par, uneori, cu valoare statică (*rombul, cercul, spirala închisă, morișca, steaua, rozeta, roata*). În schimb, *linia vălurită, spirala continuă, linia în zig-zag, meandrul* redau mult mai plastic mișcarea generoasă, continuă, spațială. Acesta are loc datorită repetării, ce poate fi oricând întreruptă sau continuă.

În concluzie, menționăm că dimensiunea simbolică a ornamenticii țesăturilor este definitivă pentru modul de ființare uman și, deci, implicit, pentru cultura în care și prin care omul se exprimă. Indiferent de modul de exprimare, indiferent de tipul ornamentului (geometric, concret, simbolic), fiecare decorație din câmpul țesăturilor, care descinde dintr-un arhetip, are o semnificație simbolică produsă de inconștientul uman, deoarece inconștientul colectiv comunică cu conștientul prin intermediul arhetipului. Structura simbolisticii ornamentale este astfel construită, încât un singur element poate constitui un text ornamental și mai multe simboluri ornamentale pot forma un singur text ce poate reconstitui întregul unui mesaj ideatic. Realitatea simbolistică este încorporată în obiectul natural și, în același timp, aceasta manifestă o forță care îl depășește, în sensul că trimite la ideea întregului. În acest fel, accentuăm deosebirea dintre semn și simbol, enunțată într-un capitol anterior. Simbol nu este cel ce se aseamănă cu o anumită formă, care, de fapt, reprezintă un semn. Simbolul este mai mult decât un simplu semn, este mai mult decât o semnificație, el ține de interpretare, este încărcat cu afectivitate și dinamism și poate fi explicat doar raportându-se la întreg universul. Simbolul este legat de o experiență totalizatoare. Nu-i putem percepe valoarea, dacă nu te strămuți cu mintea în mediul global, în centrul în care trăiește cu adevărat cel ce percepe valoarea unui simbol. În cazul nostru, perceperea și înțelegerea sensului anumitor motive a fost posibilă numai datorită metodei observației participative și interpretative.

Un rol deosebit în descifrarea conținuturilor semantico-semiotice ale motivelor decorative, imaginativului de pe covoarele vechi basarabene îl are etnograful Gh. Mardare. El consideră că „fenomenul imaginativului, fie are obârșie în zona subconștientului și intuiției artistice, fie se bazează pe logica uitată a unor metamorfoze de natura morfologică concretă” [92, p. 43]. În acest ultim caz, conform autorului, este necesară reluarea experienței artistice milenare, care

presupune stabilirea ierarhiei expresivității imaginativului în patru etape: 1. Se descifrează conținutul semantic al fiecărui motiv din ansamblul decorului; 2. Se verifică gradul de înrudire ideatică, corelația simbolurilor constitutive; 3. Se determină ordinea ierarhică a simbolurilor, ceea ce permite evidențierea laitmotivului imaginativ; 4. Se studiază particularitățile morfologice ale fiecărui simbol în parte, precum și ansamblul decorativ în întregime [92].

În același timp se poate vorbi, de apariția unor neologisme pentru valorile culturale emergente și de procesul de degradare sau de agramatizare a artei populare. Creatorul de azi, cu o altă funcție asigură un limbaj cu o simbolică etico-socialo-estetică. Astfel, reinterpretarea temei prin variate compoziții se face în funcție de nominalizare. Decodificând, printr-o nominalizare subiectivă, creatorul apropie ornamentul de elementul sursă, reinterpretându-l cât mai conform cu sursa.

3.2. Semnificații ideatice ale decorului geometric

Cel mai vechi stil decorativ din care s-au format ulterior alte elemente ornamentale este stilul geometric. După C. Prut, ornamentele geometrice reprezintă sinteza unor idei sau elemente concrete redade prin semne geometrice, care satisfac imperativele spirituale ale omului [126]. Referindu-ne la geometrism ca mod de ornamentare, putem spune că constituie însușirea esențială a întregii ornamentici populare românești, atestând marea vechime a acestei arte. În cercetările etnografului T. Bănățeanu se menționează că „geometrismul artei populare marchează un efort de cultură și civilizație milenară” [180, p. 42]. În viziunea istoricului R. Florescu, geometrismul este o „concepție formală și decorativă care domină întreaga artă de pe teritoriul țării noastre” [61, p. 176]. N. Dunăre lărgeste aria de răspândire a geometrismului, fiind de părere că predominarea stilului geometric poate fi urmărit în cuprinsul unei arii geografice imense: în China, în Orientul Apropiat, în Europa Răsăriteană, Centrală și Apuseană, în Africa și în America [51]. Astfel, conform literaturii de specialitate, tendința de a reda formele geometrice ale ornamentelor populare a fost predominantă în toate marile civilizații bazate pe agricultură, dat fiind faptul că majoritatea motivelor ornamentale sunt împrumutate din natură.

Omniprezența geometrismului atât în cultura națională, cât și în cea universală este argumentată prin exemple incontestabile aduse de L. Blaga, care stabilește chiar unele diferențieri etnice ale geometrismului, evidențiind așa-numitul *fenomen „de unitate și varietate”* [17]. *Este vorba de un nucleu ornamental fundamental*, care poate fi modificat de context doar în anumite limite. Acest nucleu reprezintă unitatea în varietate. Având la bază monumentală lucrare *Trilogia culturii* – a lui Lucian Blaga, vom explica esența geometrismului într-un spațiu etnocultural divers, dar unitar. Lucian Blaga, analizând comparativ ornamentația unor arte populare europene, observă că în unele țări din apusul și centrul Europei geometrismul este

accentuat utilitarist, pare dictat mai mult de rostul practic al obiectului decât de considerente estetice.

Tabelul 3.1. Geometrismul la diferite popoare.

Poporul	Specificul geometrismului
Români	Un geometrism de invenție figurativă, mai simplă, predominant drept linear, static, discret, cu o structură rară, precum și o năzuință formativă de a geometriza motivele fiziomorfe.
Popoarele nordice	Geometrism de invenție, dincolo de formele naturii, linear, viguros și dinamic (Finlanda, Suedia, Norvegia, Islanda, Danemarca etc).
Grecia	Geometrism drept – linear, dar zigzagat și cvadratic.
Turcia, Grecia	Un geometrism predominant arabesc.
Popoarele germanice	În Austria, Germania, într-o bună parte din Elveția s-a practicat în genere un geometrism redus.
La ruși, ucraineni și la popoarele sud-slave	Un geometrism mixt, întrețesut în compoziție cu modul de tratare negeometric.
Unguri, cehi, slovaci	S-a dezvoltat un geometrism de curburi, mixt, cu o structură densă, mai pronunțată în ornamentica tradițională a ungarilor.

[Elaborat de autor în baza surselor 14, 36].

Conform tabelului 3.1 spre deosebire de geometrismul altor popoare europene, care, pe de o parte, este mai încărcat, mai puțin stăpânit, iar pe de alta, mai pronunțat, funcționalist, ornamentica românească este în general mai stăpânită, mai sobră, mai puțin încărcată, de o invenție figurativă mai simplă. Sub aspect comparativ, L. Blaga reliefează o seamă de similitudini etnoculturale în ornamentică și în unele procedee decorative pe plan carpato-balcanic și pe plan general european, situând fenomenul etnocultural românesc în ansamblul creațiilor popoarelor europene și eurasiatice, cu prezențe semnificative și de reală prestanță.

Pe lângă faptul că am accentuat importanța geometrismului ca cel mai vechi sistem de ornamentare, scopul nostru este de a explica semnificația motivelor geometrice pe țesăturile decorative, în funcție de datele oferite de literatura de specialitate, dar ținând cont și de datele identificate în cadrul cercetărilor etnografice de teren.

Literatura de specialitate ne oferă informații precum că cel mai simplu motiv geometric realizat pe țesăturile de interior a fost *pătratul*, care a stat la baza compunerii majorității ornamentelor abstracte și chiar figurative. De altfel, pătratul alături de centru, cerc și cruce, este

elementul fundamental al artei ornamentale. Folosirea în exclusivitate a pătratului, prin repetare uniformă, a condus la formarea structurilor în tablă, foarte răspândite în vrâstele alese ale lăicercilor și în câmpul multor scoarțe vechi.

Alături de pătrat, alte ornamente geometrice, la fel de răspândite sunt: *cercul*, *triunghiul*, *zigzagul* sau *dinții ferăstrăului*, *prescura*, *rombul*, *steaua*, *coarnele berbecului*, *morișca* sau *vârtelnița etc.* În aceeași ordine de idei menționăm *liniile orizontale* ce simbolizează puteri docile, împăciuitoare; *linia ondulată*, ce redă urcarea și coborârea soarelui pe cer, mișcarea apei, ploaia; *linia dreaptă*, ce exprimă siguranța și bărbăția; *liniile verticale* ce simbolizează puteri înfricoșătoare și răufăcătoare; *spirala S-ul orizontal* sunt simboluri ale apei, legate de cultul ploii, al fecundității; *rombul*, *roata* și *cercul tăiat* constituie reprezentări solare, ținând de cultul soarelui; *triunghiuri negre alternând cu altele albe* înseamnă succesiunea zilei cu noaptea; *rombul împărțit în patru*, având în fiecare secvență câte un punct, pe lângă multiplele sensuri reprezintă și câmpul, însămânțarea [108]. *S-ul* este pus și în legătură cu semnificația străveche a acestui ornament, cea de simbol al vieții, al fericirii, atribuindu-se și un sens apotropaic. *S-ul orizontal – cârligul* are un sens pastoral sugerat de cârligul cu care ciobanii își prind oile sau, după o altă versiune, semnificația acestui motiv este legată de cultul soarelui, fiind considerat ca o reprezentare primară al acestuia, simbol al vieții, belșugului, fericirii. *S-ul vertical* este un semn apotropaic (romanii obișnuiau să-și împodobească casele cu acest semn pentru a fi protejate de trăsnet). În literatura de specialitate se vehiculează ideea că unul dintre cele mai întâlnite și mai inspirate grupaje decorative și, cu siguranță, foarte vechi ia naștere atunci când *linia* se asociază cu un alt motiv frecvent – *valul*, *valul meandric*, numit *calea rătăcită*. *Calea rătăcită* a făcut „carieră” în ornamentică, astfel încât în încercarea de a-i descifra conotațiile simbolice nu putem decât să-l cităm pe C. Prut: „...venite spre noi din adâncimile insondabile ale timpului, motivele labirintice – întregi sau fragmentare – sunt figurarea plastică cea mai adecvată a drumului, a voinței umane de a-și apropia universul tangibil și intangibil. E un drum spre sine și un drum în afara sinelui. Un drum în cosmos, un drum prin vârstele omului, un drum în propria realitate sufletească și în propria istorie” [126, p. 59]. Aceeași idee am întâlnit-o și pe teren. De obicei, informatorii asociază *valul* cu viața omului, iar *calea rătăcită* este abaterea de la lucrurile bune [inf. Tatiana Mereacre s. Costești, r. Ialoveni]. Adesea ei dau ca exemplu pilda fiului risipitor din Evanghelie, care, „dus de val, se avântă pe o cale rătăcită de care mai apoi se căiește, dar... pe aceeași cale revine și-și recunoaște greșeala” [inf. Elena Crudu, s. Cruzești, mun. Chișinău]. În creațiile textile, în special în chenarul diverselor țesături apare și *zig-zagul*, *S orizontal*. Conform spuselor informatorilor, acestea semnifică unda apei [inf. Ecaterina Popescu, s. Clișova Nouă, r. Orhei]. De altfel, explicația o întâlnim și în literatura de specialitate: „La

marginea covorului, acolo unde câmpul figurativ se încheie și începe spațiul ambiental, artistul popular instituie valuri ce sunt marele drum de apă dintre lumi” [126, p. 63]. Distinsul filosof și estetician francez G. Bachelard constată că imaginile al căror pretext sau materie este apa nu au constanța și soliditatea imaginilor oferite de pământ, de cristale, de metale și de pietre prețioase. El scrie chiar despre o poetică a apei „despre lecțiile de lirism, pe care ni le oferă râul, ajungând la concluzia că „apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, a limbajului care mlădiează ritmul și conferă o materie uniform unor ritmuri diferite” [8, p. 188].

Aceste diverse ritmuri sunt generate de starea și de natura diversă a apelor, fie de râu, de munte sau de șes, de lac sau de mare. De aici și ritmul divers al liniilor (ondulate, paralele, drepte, punctate, în zig-zag) din grafica ornamentelor ce conțin motivul apei.

După C. Prut, sistemul ornamental geometric-abstract se grupează în jurul simbolurilor cu adânci ecouri în conștiință, fie al *spiralei*, care are valoare pozitivă, uraniană, diurnă, fie în jurul *meandrului* (ca expresie negativă, nocturnă, chthoniană).

Făcând o sistematizare a motivelor geometrice, am considerat că metoda tabelară ar fi mai accesibilă atât cititorului, cât și completării ulterioare cu noi sensuri și motive. Ținând seama de frecvența ornamentelor folosite în decorarea țesăturilor, am insistat asupra celor mai originale și mai răspândite motive decorative întâlnite în ornamentica țesăturilor din arealul cercetat.

Tabelul 3.2. Semnificația ornamentelor geometrice.

Ornamentul	Semnificația ornamentului
Cercul	Este al doilea din cele patru simboluri fundamentale, simbol al lumii spirituale, al timpului simbolizează cerul cosmic în relațiile sale cu pământul, figura ciclurilor cerești [31]. După C. Prut, cercul reprezintă imaginea discului solar, devenind astfel simbol al plinății, al luminii, al diurnului [99]. În mentalitatea tradițională este asociat cu coroana, roata, colacul [inf. Glijin Mariana, mun. Chișinău].
Spirala	Spirala circulară, numită și serpentiformă, descinde din paleolitic și se întâlnește în toate culturile. Evocă evoluția unei forțe, a unei stări. Reprezintă mersul și semnificația astrilor [31]. Este legată de simbolismul cosmic, de cel al fertilității (voluta dublă, coarne). Reprezintă ritmurile repetate ale vieții, caracterul ciclic al evoluției [38]. În mentalitatea tradițională, forma volutei se regăsește în cochilia melcului, coarnele berbecului, vârtejul aerului, al apei, al timpului [inf. Sprânceană Valentina, s. Costești, r. Ialoveni] etc.

Rombul	Simbol feminin, reprezintă matricea vieții [31], este semn sacru al fertilității solului, al feminității, imprimă convingerea că viața este dependentă de roadele pământului [153]. Semn ancestral al dragostei, fecundității și fertilității, simbol al vulvei feminine și armoniei [58].
Triunghiul	Este semn al cultului solar, asociat cu ochiul atotvăzător al Sfintei Treimi, cu divinitatea și armonia [6]. În creștinism reprezintă trecutul, prezentul și viitorul [inf. Elena Spinei, s. Ulmu, r. Ialoveni]. Îndreptat în sus, reprezintă masculinitatea, energia masculină activă și focul; îndreptat în jos – feminitatea și apa, energia feminină cosmică, creatoare [70]. În mentalitatea tradițională semnifică familia din trei persoane: mama, tata și copilul [inf. Maria Anghel, s. Persecina, r. Orhei]. În mentalitatea tradițională, triunghiuri negre alternând cu cele albe semnifică succesiunea zilei cu noaptea sau împletirea binelui cu răul.
Linia	<i>Linia dreaptă orizontală</i> creează impresia de calm, static [6]. După Gibson, se identifică cu moartea; cu oglinda apelor; cu pământul orizontal. În antiteză cu <i>linia verticală</i> , care reprezintă viața, <i>axis mundi</i> , planul spiritual și fantezia imaginativă, linia orizontală reprezintă lumea temporară și gândirea rațională [70]. <i>Linia verticală</i> , prin analogie cu cifra 1 și litera I reprezintă E-ul și importanța supremă, autoritatea. <i>Linia dublă dreaptă</i> – semnifică eternitatea. <i>Linia ondulată</i> – reprezintă urcarea și coborârea soarelui pe cer, apa curgătoare [71]. <i>Liniile curbe deschise</i> – reprezintă imaginea galaxiei. <i>Linii șerpuite</i> – semnifică apa curgătoare, fulgerul, focul, fumul. În cultura mediteraneeană <i>liniile șerpuite stilizate</i> reprezintă valurile [58].
Pătratul	Este una dintre figurile geometrice cel mai frecvent și universal folosite în limbajul simbolurilor. Este simbol al pământului, unul din cele patru simboluri fundamentale. Are semnificație alegorică și simbolică: pământul și materia [31]. Având patru colțuri, trimite la punctele cardinale, la anotimpuri, la elementele foc, apă, aer, pământ [70]. Prin alungire, pătratul obține formă dreptunghiulară: forma altarelor, templelor, dar și covoarelor. Covorul, după forma lui dreptunghiulară, trimite la simbolismul pământului și, ca orice fapt cultural de mare vechime, a fost circumscris în permanență criteriilor cosmice, religioase, sociale, etice, estetice [24].

Punctele și liniile	Reprezintă picăturile de ploaie [inf. Bolfosu Svetlana, or. Cricova, mun. Chișinău] sau scânteia unui foc, lumina stelelor [70].
Punctul	Reprezintă centrul, originea, focarul, este primul din cele patru simboluri fundamentale. Desemnează puterea creatoare, începutul și sfârșitul a toate câte sunt [71].
Rozeta/ roata, cu 3, 6, 9,12 spițe	Concept legat de mișcare, de cicluri dinamice [71]. Are semnificație asociată soarelui.
S- ul orizontal, vertical	Reprezintă energia, este simbol al apei, fecundității și fertilității pământului [31].
Svastica	Este un vechi simbol indian al soarelui și norocului. După C. Gibson, semnifică inima și mintea [70].
Zigzagul	Exprimă semnificații multiple: unduirea apei, alternanța deal-vale, fulgerul. În concepția tradițională, fulgerul simbolizează scânteia vieții și energia fertilizatoare [71].

[Elaborat de autor în baza surselor 5, 2, 8 și a cercetărilor etnografice de teren].

Desigur că aceste semnificații nu sunt valabile doar pentru o zonă sau spațiu geografic. Același motiv poate avea sensuri diferite de la o epocă la alta, de la un popor la altul, de la un creator la altul, ceea ce dezvăluie o diversitate a concepțiilor. Totodată, elementele decorative s-au transmis ca tipare plastice, dar și-au schimbat semnificațiile, în funcție de ideologia predominantă, același motiv ornamental pretându-se la interpretări polisemantice. Astfel, dacă am lua un singur exemplu, cel al *rombului*, cunoscut în țesăturile din Moldova sub numele de „*rumbă*”, cu o circulație universală care include Europa Centrală și de Est, o mare parte din Asia, Africa și America, am constata că semnificația acestui semn a fost, de-a lungul timpului, când aceea a fertilității și a gravidității, când a simbolului solar. Astfel se explică și polisemantismul unor motive, cum ar fi *coarnele berbecului*, *calea ocolită*, ultima putând fi încadrată deopotrivă în simbolistica geomorfă (itinerar terestru), astrală (*călița ocolită cu sori*) și zoomorfă (*silueta șarpelui*). Vechiul motiv decorativ arhaic *coarnele berbecului*, puternic stilizat, este în același timp și un ornament zoomorf, specific popoarelor de păstori, dar și unul dintre cele mai vechi simboluri solare și lunare. În cazul motivelor mai puțin abstractizate, confuziile semantice sunt excluse. Cât privește ornamentele care și-au pierdut o eventuală încărcătură afectivă inițială, conservând în actualitate doar rosturi funcționale sau care au fost

pur tehnice, ele pot fi numite abstracte sau abstractizate (*puncte, linii, găurele, linii întrerupte, cruciulițe, pătrate* etc). Ele nu conțin mesaje emoționale, ci doar evidențiază frumusețea obiectului etnografic pe care apar.

Din bogatul repertoriu ornamental, compus din semne geometrice care odinioară purtau încărcătură simbolică, dar și din motivele de mai sus, în demersul științific am optat doar pentru caracterizarea detaliată a unuia din motivele primare arhaice, și anume *rombul*, deoarece este unul din cele mai vechi și mai frecvente motive ornamentale ale artei populare naționale și universale, motiv cu cele mai multe reprezentări și semnificații, indiferent de obiectul pe care este reprezentat. În aceeași ordine de idei, adăugăm că s-a optat pentru elementul decorativ aflat în cea mai directă comunicare cu tradiția, supraviețuind, prin mecanismele conservatoare ale inerțiilor stilistice și tehnice, unul dintre motivele primare, originare, pe care-l găsim la începuturile artei universale. Asirienii l-au considerat zeul cerului, în scrierea cuneiformă era semnul soarelui, iar egiptenii primii l-au redat în arta țesutului. În spațiul românesc, începând cu mileniul al VI-lea, s-a extins în toate vetrele neolitice. Interviuurile etnografice ne oferă răspunsuri nesemnificative cu privire la alegerea rombului ca motiv decorativ preferat. Necunoscând semnificațiile simbolice, inițiale ale ornamentelor, majoritatea țesătoarelor populare asociază, la întâmplare, diferite motive preluate din fondul arhaic, tradițional, din memoria ancestrală a etniei, le revitalizează, realizând noi compoziții plastice complexe, fapt care îngreuiază și mai mult obiectivul cercetătorului care încearcă să descifreze conținutul simbolic al elementelor decorative. Dacă *rombul*, ca element decorativ, a străbătut toate epocile istorice, ca o constantă fundamentală a limbajului artistic, supraviețuind până astăzi în decorul tuturor domeniilor reprezentative ale artei populare, atunci semnificațiile magice și religioase, încărcăturile simbolice care i s-au atribuit în cadrul diverselor culturi s-au modificat. Paleontologul V.



Fig. 3.1 Reprezentarea *rombului* pe falanga de cvideu din cultura Cucuteni Tripolie.

Bibikov a emis ipoteza potrivit căreia ornamentul rombic din paleolitic invoca reușita vânătorii [163]. Potrivit opiniei savanților ruși Ambroz și Râbakov [176], semnificația acestei imagini este cea a fertilității, *rombul* cu puncte în interior reprezentând câmpul arat și semănat cu cereale.

O altă interpretare care s-a dat acestui ornament ar fi că *rombul cu puncte*, care apare și pe figurinele culturii Cucuteni Tripolie, semnifică graviditatea [44, 176]. Aceeași semnificație a gravidității, dar și reprezentare a vulvei feminine [31], am întâlnit în cadrul cercetărilor etnografice: „prin deschidere femeia dă naștere unei noi vieți, apoi se închide, își recapătă formele și duce modul de viață obișnuit” [inf. Elena Revenco, s. Cureșnița

Nouă, r. Soroca]. Așadar, am putea afirma că *rombul*, alături de celelalte semnificații, reprezintă procesul de procreare. Reprezentări ale *rombului* în aceste ipostaze sunt prezentate în figura de mai jos. Menționăm că primele două figuri reprezintă țesături din Maroc, iar cea de-a treia este o scoarță țesută în cadrul Complexului de Meșteșuguri „Arta Rustică”.



Fig. 3.2. Reprezentarea procesului de procreare pe țesături.

Studiind motivul *rombului* în arta populară, în special pe țesături, V. Zelenciuc vorbește tangențial despre tăblițele romboidale ce împodobesc ușa casei țaranului, menționând că semnificația *rombului* a rămas aceeași, fiind preluată și în religia creștină. El aduce ca exemplu pragul de sus al ușii unei case care are ca decor un *romb* alungit pe orizontală. Autorul este de părere că, încadrând acest romb – cu două unghiuri deschise, meșterul popular a sugerat „cea mai geometrică reprezentare a ochiului lui Dumnezeu, veghind asupra casei” [160, p. 8]. Pe tot cuprinsul spațiului Moldovei istorice, *rombul* este prezent ca semn al ordinii abstracte pe ștergarele decorative, atât în compoziția de bază, cât și în cea a horboțelilor, ce au ca element ornamental predominant șirul de romburi, laturile inferioare ale acestora alcătuind zimții dantelei.

Păretare și lăicere învărgate poartă și ele însemnele *rombului* desfășurat pe lungimea vrâstelor. O informatoare din raionul Edineț, la întrebarea de ce bunica, mama sau chiar ea au preferat să țese scoarțe, utilizând motivul *rombului*, a dat un răspuns destul de elocvent: „Când pune mama covorul “cu floare mare” (adică *rombul* în rețea) pe perete, parcă răsărea soarele în casă” [inf. Sârbu Ludmila, s. Cuconeștii Noi, r. Edineț]. Considerăm că răspunsul inconștient al acestei femei este un posibil semn de revenire la semnificația solară, ancestrală a *rombului*.

De foarte multe ori *rombul*, în diferitele sale forme compuse, ne duce la prototipul ornamental *coarnele berbecului*. În culturile vechi neolitice, berbecul – animal sacru, simboliza forța virilă. Creatoarele populare au reprezentat *coarnele berbecului* prin spirale duble, dispuse simetric față de vârfurile *rombului*, continuând, de obicei, liniile drepte ce formează unghiurile.

Acest motiv decorativ complex este cunoscut pe țesăturile moldovenești sub numele de „rumba cu cărlige” și acoperea întreg câmpul ornamental, invadând și chenarul atunci când acesta există“. Alteori, „rumba cu cărlige” este amplasată în nuclee separate, fie în câmpul central, fie în chenare. Legătura cu *rombul* repune berbecul în stare de comunicare cu dimensiunile solare și princiare, pe care i le asigură rarul dar al lânii de aur [126].

Deseori, pe țesăturile tradiționale, *rombul* apare ca parte componentă a figurilor antropomorfe, prin *romb*, redându-se capul sau trunchiul. Similitudini găsim și în broderia rusă, unde capul zeiței Pământului-Tellus, este redat în formă de *romb* cu cărlige, astfel încât cercetătorul B. Râbakov consideră această imagine cea mai arhaică reprezentare ce vizează antropomorfismul [176]. Pe prosoapele din nordul Moldovei de asemenea apar tratări romboidale ale imaginii antropomorfe de genul unui șir de femei, cu rochii în formă de clopot, văzute din față, cu mâinile în jos și capul în formă de *romb crenelat*, în care se înscrie un pătrat. Motivul antropomorf, în combinație cu motivul *rombului*, apare frecvent în zona de Centru și de Est ale Republicii Moldova. În raioanele din estul Republicii Moldova, pe năfrâmițe și ștergare se întâlnește frecvent motivul antropomorf în pereche, încadrat din motive geometrice străvechi, nelipsit fiind *rombul*, *meandrul*, *crucea și pătratul*. În acest mod, ar putea fi caracterizate și celelate ornamente. Am ales motivul *rombului*, pentru a-i evidenția valoarea universal-umană, dar și pentru că este cel mai răspândit ornament din domeniul țesăturilor din întregul ansamblu de ornamente geometrice.

În concluzie, putem afirma că geometrismul stă la baza evoluției artei ornamentale. Dintre cele mai frecvente motive decorative geometrice menționăm *punctele*, *liniile*, *zigzagul*, *spirala*, *meandrul*, *rombul*, *coarnele berbecului* etc. În demersul nostru dintre toate motivele geometrice, ne-am axat cercetarea pe motivul *rombului* – motiv universal plurisemantic. În urma analizei multidirecționale a *rombului*, constatăm că fiecare motiv geometric (aceasta fiind valabil și pentru celelalte grupe de ornamente), în funcție de locul plasării în cadrul compozițiilor ornamentale ale țesăturilor, transmit mesaje ideatice care însă, pot fi înțelese doar în raport cu celelalte motive.

3.3. Imagini simbolico-metaforice ale motivelor fiziomorfe

Dacă ornamentele abstracte au o imagine codificată, greu de înțeles, atunci ornamentele figurative redau formele concrete ale lucrurilor, fiind inspirate din realitatea înconjurătoare. Din categoria ornamentelor fiziomorfe întâlnite pe țesături fac parte mai multe grupe reprezentative: fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe, skeomorfe și geomorfe. *Ornamentele fitomorfe/vegetale* [A.6], cu toate că sunt cele mai frecvent întâlnite în ornamentica textilelor din Republica

Moldova, totuși sunt o apariție nouă în ornamentica tradițională, dacă ne referim la evoluția motivelor decorative. Excepție face bradul, tiparul autohton, cunoscut încă din epoca dacică. Literatura de specialitate indică că în mileniul V e.n., pe vatra neolitică de la Leț-Covasna se sculpa ramura de brad, iar culoarea verde s-a alăturat celor trei efecte cromatice (ocrul – roșu, alb – crem, negru – brun) consacrate ca reprezentând speranțe în revenirea la împlinirile pământene [50].

Legătura strânsă dintre om și vegetația ce-l înconjoară a dus la bogăția reprezentărilor fitomorfe, astfel încât în ornamentica țesăturilor decorative de interior întâlnim frecvent: *pomi, crengi, vrejuri, frunze, flori, fructe, ghirlande, buchete, coronițe, vase cu flori* etc. Literatura de specialitate oferă informații precum că primele reprezentări vegetale au fost semne codificate ale unor străvechi mituri dendrologice, preluate și prelucrate mereu, în așa fel încât nici formele, nici semnificațiile lor inițiale nu se mai deslușesc cu claritate [153]. Dintre toate motivele fitomorfe predomină imaginea pomilor.

Pomii [A6.8-17; A10,2; A10.6] au fost reprezentați pe toate categoriile de textile în diferite forme și tehnici. Dezvoltarea cea mai impunătoare și mai interesantă s-a realizat în câmpurile lăicerelor, dar, mai ales, ale scoarțelor. În puține cazuri se poate identifica specia *pomului*, deoarece printr-o combinație de linii drepte și frânte a fost redată doar ideea de pom. Cel mai bine însă se distinge *bradul* care, fiind prezent în ciclurile vieții (naștere, nuntă, moarte), a căpătat conotații de *pom al vieții*, cu diverse funcții etno-culturale. După cum menționează etnologul R. Vulcănescu, „creația Cosmosului a fost concomitentă cu cea a Arborelui Cosmic, care la români a fost și a rămas întruchipat prin brad, prin semnificațiile lui arboricole de *arbore al vieții*, de *arbore ceresc*, de *arbore cosmic*. Tot acolo se găsesc ziua și noaptea, adâncul și înaltul, trecutul și viitorul, poarta căderii în istorie și cea a ieșirii din istorie” [156, p. 63]. Pornind de la aceste date, dar și de la imaginea *bradului* omniprezent în arta populară, am



Fig. 3.4. Scoarță cu pomi diferiți.
Mst. Agapia, sec al XIX-lea.

considerat necesară o abordare detaliată a diferitor moduri de reprezentare a acestuia. Răspândirea bradului pe textilele de casă s-a datorat faptului că forma lui s-a pretat la o puternică stilizare, ușor de realizat prin tehnicile de țesut sau de brodat în puncte. Cu timpul, prin adăugirea unor elemente complementare la forma simplă a *bradului*, a fost creată o întreagă serie de motive fitomorfe, numite *copăcei, pomișori, pere* etc. Țesute ori cusute cu mîgală, aceste ornamente mărunte reprezintă variante ale aceluiași cult al *pomului vieții*.

Una din cele mai remarcabile scoarțe prin valoarea documentară și artistică, dar și prin modul de reflectare a bradului este *scoarța din Slăvinești* de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Întregul ansamblu decorativ al scoarței exprimă o adevărată conexiune între pământ, cer și viață. *Zigzagurile* mari, ce ilustrează alternanța deal-vale sau unduirea apei, delimitează cinci câmpuri romboidale în care este înscrisă viața, redată prin patru forme integrale de brazi și o reprezentare antropomorfă foarte schematică. Rădăcina bradului, marcată printr-un soclu mic, simbolizează izvorul vieții. Tulpina înaltă, cu cinci perechi de crengi, oblice și ascendente, simetrice și inegale, este segmentată cu câteva linii orizontale, pentru delimitarea etapelor vieții. Deși simplu și schematic, această reprezentare integrală a *bradului* conține semnificații bogate, care o integrează în categoria vechilor tipare ale *pomului vieții* de origine autohtonă. Prin valoarea sa documentară și artistică, putem considera această scoarță ca una dintre cele mai remarcabile din spațiul românesc.



Fig. 3.3. Fragment.
Scoarța cu *brazi* din Slăvinești.

Dacă în scoarța de la Slăvinești, pomul se repetă în aceeași formă, doar cu variațiuni cromatice, în scoarța cu *pomi* dispuși în câmpuri separate de la mănăstirea Agapia au fost țesute reprezentări diferite de pomi. Nici una nu are marcată rădăcina, doar unul dintre *pomi*, de dimensiuni mai mari, este așezat într-un vas cu două toarte. Cu toate că morfologia pomilor diferă, se evidențiază o mare unitate stilistică în maniera geometrică de tratare a elementelor: tulpina groasă și subțiată spre vârful marcat printr-un romb sau o floare și crengile oblice, ascendente, simetrice și egale. Ceea ce diferențiază *pomi* este dezvoltarea lor pe lățime, numărul perechilor de crengi (de la trei la șase) și pozițiile cromatice. Structura decorativă compartimentală și schematismul *pomilor* sunt particularități specifice lăicerului moldovenesc, dar dispunerea lor în câmpuri mari și separate este, probabil, o influență a „covorului de rugăciune Anatolian, destinată unei familii întregi” [141, p. 45]. Această piesă reprezintă un unicat în categoria scoarțelor moldovenești.



Fig. 3.5. Scoarță cu *pomi*. Complexul de Meșteșuguri „Arta Rustică”

Reprezentări ale *pomilor*, dar de același fel, am remarcat pe o scoarță țesută de meșterițele Complexului de Meșteșuguri “Arta Rustică” din Clișova Nouă, Orhei, conducător Ecaterina Popescu. *Pomi* au câte patru perechi de crengi, inegale fiecare având pe ele flori în formă de romb, iar în vârful pomilor observăm câte o pasăre. De obicei, în mentalitate

tradițională inegalitatea ramurilor este asemuită cu vârstele omului.

Etapele vieții sugerate prin intermediul pomului le regăsim și la egipteni. Reprezentativă în acest sens este o țesătură decorativă ce reflectă imaginea unui pom plin de fructe, pe ramurile căruia stau cinci păsări, de dimensiuni diferite, patru dintre ele cu tot corpul îndreptat spre est, cea de-a cincea spre vest. Din punct de vedere al simbolismului, vestul este considerat teritoriul morții. Valea Regilor – adică locul unde sunt mormintele faraonilor, pe malul vestic al Nilului. Păsările reprezintă vârstele omului: nou-născutul, copilăria, adolescența (pe ramura cea mai înaltă a viselor și speranțelor), pasărea cu aripile larg desfăcute reprezintă maturitatea, iar cea îndreptată spre vest, este bătrânețea, având pe cap coroana înțelepciunii, dar privind spre moarte [182].



Fig. 3.6. Curmal egiptean cu păsări ce reprezintă vârstele omului.



Fig. 3.7. Detaliu de scoarță cu pomul vieții. Casa memorială „Alexandru Vlăhuță”.

Asemănătoare, dar cu un conținut tematic mai amplu, este scoarța cu pomi din Casa memorială „Alexandru Vlăhuță” de la Văratec [fig.3.7]. Valoarea deosebită a piesei constă în redarea foarte schematică a pomului vieții în tipar iranian [115]. Compoziția redă toate elementele străvechiului simbol: rădăcina – din care ies mai multe încrângături, tulpina – dreaptă cu crengi oblice, inegale și asimetrice, încărcată cu frunze, flori și fructe de mari dimensiuni, păsări și alte elemente [60].

Una dintre cele mai impunătoare forme moldovenești a pomului vieții este scoarța din Agapia, datată 1851.

Deosebirea față de celelalte scoarțe constă în dispunerea pomului în ax longitudinal, pentru a ocupa întregul câmp, ceea ce conferă pomului o reprezentare monumentală. Deși posibilitatea desfășurării monumentalului simbol al vieții într-un fond foarte generos permite sporirea complexității și supraîncărcarea lui, s-a menținut același schematism ornamental și echilibru al proporțiilor – particularități ale tuturor reprezentărilor de pomi.

Disponerea pomului în ax longitudinal, ca simbol al coloanei infinite, întâlnim și în colecția de covoare a MNEIN, dar și în colecțiile personale.



Fig. 3.8. Scoarță cu pomul vieții. Forma monumentală, Agapia, 1851.



Fig. 3.9. Scoarță *Pomul vieții*
sau *coloana înfintului*
Complexul de Meșteșuguri
„Arta Rustică”.

Reprezentativă în acest sens este scoarța din imaginea alăturată, dar și imaginea din A6.17. Privitor la originile acestui motiv decorativ, sursele arheologice mărturisesc că semnul *coloanei* pornește din paleolitic, ajungând până în neolitic, unde este investită cu noi semnificații. Poziția și planul coloanei alternează în diferite epoci, după cerințe riguros stabilite, cu rădăcini în magie și religie. Verticalitatea este specificul acestui semn, simbolizând tendința spre înălțimi, care a obsedat omul în evoluția sa. De la coloană s-a ajuns la *Axis Mundi*, simbol ce reprezintă centrul pământului, al puterii divine, spațiu magic prin excelență, comentat pe larg de Mircea Eliade.

Din analiza detaliilor se desprinde concluzia că pe parcursul secolului al XIX-lea, atât în gospodăriile tradiționale, cât și în centrele de țesut s-a creat un stil elevat de redare și structurare a pomilor, caracterizat prin următoarele particularități: unitatea organică dintre conținut și formă, simplitatea și claritatea compoziției ornamentale, specificitatea elementelor și motivelor, precizia conturilor, rafinamentul culorilor, armonia ansamblului decorativ.

În domeniul țesăturilor populare, *pomul* a fost unul dintre tipurile ornamentale de bază, care a generat ansambluri decorative simple și monumentale. Adeseori părțile componente ale *pomului* au fost desprinse pentru a forma motive autonome: *crengi*, *vrejuri*, *frunze*, *flori*, *fructe*, de asemenea cu un profund simbolism, care în mentalitatea tradițională reflectă deopotrivă viața și moartea. Astfel, *pomul*, fiind intermediarul ideal între pământ și cer, axă a lumii, evocă trecutul simbolic al verticalității, se consideră una dintre cele mai frecvente imagini ale poeziei românești. Conform opiniei simbolistului francez J. P. Roux, „Oricare ar fi tribulațiile formelor simbolice, chemarea formei simple, pure se aude distinct, pentru că *arborele* se arată a fi proiecția în absolut a unei imagini familiale” [183, p. 63]. Despre aceasta ne relatează și informatorii cu privire la semnificația *pomului vieții*: „...rodnicia omului se aseamănă cu rodnicia *pomului*, se aseamănă cu o familie care trebuie să stea grămăjoară cum stau ramurile prinse de pom” [inf. Ludmila Sârbu, s. Cuconeștii Noi, r. Edineț]. „În *pomul vieții* sunt toate calitățile omului bun. De asta, așa cum spune tradiția populară, mergeți prin viață, purtându-vă inima la înălțimea mândră a pieptului” [inf. Maria Anghel, s. Persecina, r. Orhei].

Alte motive fitomorfe, frecvent întâlnite pe țesăturile decorative de interior sunt *crengile cu frunze și flori*. Ele sunt reprezentate în compozițiile ornamentale din câmpul scoarțelor, ca elemente principale sau secundare. Atunci când erau folosite în chenarele scoarțelor, purtau

numele de *vrejuri*. Dintre acestea, *vrejul viței-de-vie* a fost motiv preferat în ornamentica tradițională din Republica Moldova. Considerat străvechi simbol mitic meridional, *vrejul de viță-de-vie*, pe lângă faptul că este o formă de reprezentare a *pomului vieții*, exprimă și o realitate obiectivă din vremurile trecute. În acest sens, amintim legenda strugurelui de poamă, care în anumite condiții istorice, de restriște capătă conotații de simbol al vieții, însuși strugurele fiind simbol al băuturii sacre. Ornamentica tradițională întărește constatarea că acum câteva secole, pe aceste meleaguri era o climă blândă, care permitea cultura viței-de-vie. Ciorchinii și frunzele de viță au fost reprezentate în forme singulare sau în compoziții ornamentale în toate domeniile artei populare: în decorul caselor, cusute pe cămășile femeiești și bărbătești de sărbătoare sau pe ștergarele de perete, țesute în chenarele scoarțelor. În afară de *vrejul de viță-de-vie* s-au folosit și multe alte reprezentări de crengi cu frunze, flori și fructe. Uniformitatea ornamentelor florale, răspândite pe tot cuprinsul țării, se datorează apariției culegerilor de motive încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Reprezentarea plastică a florilor s-a schimbat de la formele stilizate la cele naturaliste, de la cele singulare la cele compuse în *ghirlande, buchete, coronite, vase, coșuri etc.*

În general, în ornamentica tradițională moldovenească ideea de floare a fost exprimată, printr-o corolă conturată în linii drepte, motiv pentru care identificarea ei este foarte dificilă. Doar pe câteva scoarțe vechi se recunoaște *garioafa*, a cărei distribuție uniformă și risipită este compensată cu variațiuni cromatice armonioase, ce dau impresia de câmp înflorit. De la începutul secolului al XX-lea, în textilele populare cea mai mare răspândire a cunoscut-o *trandafirul*, de la formele stilizate inițial până la încercările de copiere a realului. Cea mai frecventă compoziție este *buchetul cu trei trandafiri*, în literatura de specialitate fiind cunoscută ca model basarabean. Cu referire la covorul basarabean, din analiza materialelor de teren prin diferite zone etnografice ale țării, ca urmare a discuțiilor cu informatorii, putem afirma că acesta se păstrează, în special, în casele bătrânilor, ele fiind amintiri ale zestrei de nuntă, trecute prin mai multe generații (inf. Angela Pșeneac, s. Tabăra, r. Orhei).

O reprezentare fitomorfă este *vasul cu flori*, considerat a fi un vechi simbol al spiritualității meridionale [117]. Floarea din vas, protejată de două păsări sau două mamifere, ilustrează același cult al *pomului vieții*, întâlnit, mai ales, în textilele de casă de factură mai nouă. În general, florile au fost și sunt motive și compoziții ornamentale preferate, fiind cele mai decorative și mai ușor de realizat.

Când nu constituie motivul central al scoarței sau al ștergarului, elementele vegetale apar răspândite în tot câmpul decorativ al țesăturii, alcătuind adevărate crânguri miniaturale în jurul celorlalte ornamente. Din analiza pieselor etnografice atestate în cercetările de teren, putem

afirma că ornamente tradiționale precum *crengi cu frunze și fructe de măr, de stejar, de cireș, de brad*, se alătură motivelor florale ce redau *boboci, muguri de trandafiri, albăstrele, garoafe, clopoței, crini, lalele sau flori de colț, maci, crenguțe de liliac*.

Ca și în cazul ornamentelor geometrice, în baza literaturii de specialitate, folclorului, imaginarului tradițional, încercăm să evidențiem semnificația simbolică a celor mai frecvente motive. Menționăm că sunt incluse atât ornamentele țesăturilor din lână cât și ale celor din fibre textile, împreună cu reprezentările decorului croșetat și brodat.

Tabelul 3.3. Semnificația ornamentelor fitomorfe/vegetale.

Motive fitomorfe	Semnificația motivului
Alunul	Este considerat arbore național [4]. Simbolul fertilității, statorniciei, răbdării și constanței [70].
Arborele	Reprezintă simbolul vieții în continuă evoluție, evocă verticalitatea. Înlesnește comunicarea între cele trei niveluri ale cosmosului: cel subteran, prin rădăcini ce răscolesc adâncurile în care se împlântă; suprafața pământului, prin trunchi și crengile de jos; înaltul, prin ramurile dinspre vârf, atrase de lumina cerului [31].
Bradul	Este perceput ca simbol al vieții veșnice, al tinereții și vigoriei. În mentalitatea tradițională are valențe de <i>pom al vieții</i> .
Bujorul	Semnifică primăvara, căsătoria, fertilitatea, belșugul. Simbol al onoarei, norocului, bogăției, frumuseții feminine asociat cu dragostea erotică [31, 132]. Folclorul, prin expresia populară „a se îmbujora”, a transformat această floare într-un simbol al rușinii.
Busuiocul	Se consideră simbol cu dimensiuni afrodisiace, în tradiția populară fiind mijloc magic de a atrage iubitul (informator Valentina Guzun, s. Gordinești, Edineț). Reprezintă legătura omului cu valorile spirituale [inf. Ioana Lazarencu, s. Ignăței, r. Rezina]. În imaginarul tradițional, busuiocul se consideră o plantă sacră și purtătoare de noroc. Planta este prezentă în toate obiceiurile calendaristice și în cele ce țin de vârstele omului [23].
Coroana	Simbol al importanței, exprimă autoritate socială, temporală, spirituală, simbol al suveranilor (divini și muritori) [31].
Crinul alb	Semnifică frumusețea, puritatea, castitatea. După J. Chevalier, este floarea iubirii intense, dar care în ambiguitatea ei poate să fie neconcretizată, refulată sau sublimată. În acest caz devine floarea gloriei [31]. Crinul cu șase petale semnifică

	cele șase raze ale soarelui. În tradiția biblică este „simbolul elecțiunii, al alegerii ființei iubite” [37, p. 31].
Frunza de trifoi	Este simbol al Sfintei Treimi [70, 132]. La fel ca busuiocul, este considerată plantă sacră și purtătoare de noroc [23].
Grâul, porumbul	Simboluri universale ale agriculturii, fertilității naturale și recoltei [31], semnifică fertilitatea, moartea, renașterea [132]. Procesul de semănare, creștere, recoltare se aseamănă cu ciclul nașterii, vieții și morții [70]. În mentalitatea tradițională, spicul de grâu este semn al aluatului pentru ofrandă, pentru prescuri [126, 92] și indică rodnicia pământului, belșugul [inf. Maria Anghel, s. Peresecina r. Orhei].
Laleaua	În Moldova se cunoaște din secolul al XIX-lea. Se consideră că a pătruns prin intermediul meșterilor sași, prin atelierile balcanice, răspândite în toate zonele țării [57]. Din punct de vedere semiotic, reprezintă mândria, ospitalitatea, puterea, bucuria.
Măslinul	Arbore de o mare bogăție simbolică. Semnifică pacea, purificarea, puterea, victoria, răsplata [31]. Închinat Atenei – zeița înțelepciunii, în tradiția creștină este considerat simbol al păcii [96]. Conform observațiilor etnografice, mai frecvent se întâlnește în broderiile ce împodobesc analoagele din biserici și mănăstiri.
Stejarul	În Republica Moldova, stejarul este considerat copac național – simbol al puterii, vigoriei, bărbăției [4]. În ornamentica țesăturilor se întâlnește nu atât copacul cât frunza acestuia.
Trandafirul	Simbolizează frumusețea, fertilitatea, puritatea. Este floarea cea mai des folosită ca simbol în Occident, corespunde, în linii mari, cu lotusul din Asia, apropiindu-se de simbolismul roții [31].
Vița-de-vie	Ca și măslinul, este un „arbore mesianic” [31, p. 1022]. În arta bisericească, alături de spicul de grâu, este simbolul lui Hristos [96]. Conform mentalității tradiționale vița-de-vie este considerată simbol al vieții veșnice, deoarece trebuie să ajungă sub pământ, să fie îngropată, pentru ca să învie și să crească din nou.

[Elaborat de autor în baza surselor 5, 2, 8 și a observațiilor participative].

Pe plan general, *floarea* este simbolul principiului pasiv. Semnificația ei se precizează după culori, care revelează orientarea tendințelor psihice: *galbenul* capătă un simbolism solar; *roșul* – un simbolism sangvin; *albastrul* – simbolismul unei realități visătoare. Menționăm însă că nuanțele psihismului se diversifică la infinit. Folosirea alegorică a florilor este și ea infinită: ele

fac parte din atributele primăverii, aurorei, tinereții, retoricii, virtuții. I. Evseev este de părere că înseși *florile* în totalitatea lor semnifică frumusețea, armonia, idealul, pasiunea, tinerețea, puritatea, renovarea, lumea multicoloră paradisiacă, dar efemeră și trecătoare, fiind în același timp simbol pasiv al forțelor și darurilor uraniene [57].

Elementele fitomorfe s-au aflat în atenția omului în toate momentele importante ale vieții. Imaginea acestora a fost transpusă frecvent în simbol și folosită în compoziții diferite, deoarece omul străvechi a avut putere să abstractizeze și să generalizeze, să extragă esența ideatică a imaginilor și să alcătuiască derivate simbolice.

Un rol aparte în grupa ornamentelor fiziomorfe sunt motivele *zoomorfe și avimorfe* [A8]. În opinia lui J.Chevalier, animalele „sunt arhetipuri ce reprezintă straturile profunde ale inconștientului și ale instinctului. Animalele sunt simboluri ale principiilor și forțelor cosmice materiale sau spirituale” [31, p. 75].

Evidențiind o mare varietate tipologică, ornamentele zoomorfe și avimorfe sunt întâlnite frecvent pe textilele de interior. Le găsim atât în câmpul central al țesăturilor, în reprezentări plastice, dar și ca motive decorative puternic stilizate, existente mai ales în chenare (*coarnele berbecului, unghia caprei, șarpele* etc). Analiza pieselor textile indică că predomină un zoomorfism domestic, animalele sălbatice și cele exotice apărând destul de rar. Unul dintre cele mai frecvente motive zoomorfe este *calul* [A.10.11; A10.15; A8.12; A11. 6; A11.10; A11.15, A11.16; A11.18; A11.23], care apare ca o supraviețuire peste veacuri a străvechiului cult tracic. Conform psihanalizatorilor, calul este simbolul inconștientului, fiind cea mai nobilă cucerire a omului, simbol al măreției, arhetip fundamental pe care l-a inclus în memoria spirituală. *Calul*, ca simbol zoomorf și în același timp motiv folcloric, atât la poporul nostru, cât și la etniile conlocuitoare (bulgari, găgăuzi, ucraineni), păstrează imaginea frumuseții desăvârșite. El este prototipul simbolului uranic care trage discul solar pe bolta cerească, dar și un element terestru, având tangențe cu focul, apa și pământul [43, 100]. În mitologia românească, *calul* este reprezentat în două ipostaze: una uranică și alta chtonică.

Cultul calului, ca ornament cu străveche semnificație magico-rituală, a lăsat în arta carpato-dunăreană numeroase și persistente urme. Reprezentarea acestui animal totemic pe cusături și scoarțe conferă o anumită distincție călăreților, cavalerilor traci danubieni. Deseori acesta mai este întâlnit în compoziții de subiect precum *zeița-mamă, pomul vieții și călărețul*, devenind personaj al scenelor de viață rustică, pe care le face mai pitorești și, totodată, mai autentice.

Un element decorativ de origine agro-pastorală este *capra*, imagine mai des întâlnită în compozițiile broderiilor. Redat deosebit de expresiv, cu coarne zimțate și blana înstelată sau înflorată, *capra* constituie un adevărat condiment al unor scene de gen.

Paznic credincios al caselor și al stânelor, fidel prieten al omului, *câinele*, ca ornament, este destul de frecvent întâlnit pe textilele de interior. Pentru daci, reprezentarea câinelui în defensivă era un simbol al apărării, al fermității în războaie. În mileniul VII, simbol al apărării și continuității a fost ales *șarpele*. Nu întâmplător, dacii, în luptele lor cu caracter defensiv s-au jertfit sub steagul alcătuit din imaginea *șarpelui cu cap de lup, de câine*. Pentru același scop – apotropaic, dacii au unit în steagul lor imaginea *câine-șarpe*, două semne hieratice, aduse în heraldică ca simbol al inteligenței, dreptății și nesupunerii [181].

De un deosebit rafinament și de o frumusețe incomparabilă sunt țesăturile cu elemente avimorfe [Anexa 8]. Dacă ornamentele zoomorfe au fost dezvoltate recent în plastica populară, atunci *păsările*, datorită calităților lor deosebite – siluetă, mișcare, culoare, au stat în atenția omului în toate momentele importante ale acestuia din cele mai vechi timpuri.

Păsările au impresionat atât de mult oamenii, încât le-au ales ca simbol al sufletului. Zborul *păsărilor* le predispune de a servi drept simbol al relațiilor dintre cer și pământ. *Pasărea* „se opune șarpelui așa cum simbolul lumii creștine se opune celui al lumii pământești” [31, p. 674]. Într-un fel și mai general, *păsările* simbolizează stările spirituale, iar îngerii – stările superioare ale ființei. După C.Prut, „*pasărea* reprezintă facultatea zborului înțeles ca posibilitate de desprindere din legăturile terestre, este cea dintâi dintre valorile arhetipale, care desemnează simbolic ființa umană” [126, p. 77]. Conform *Dicționarului de simboluri și arhetipuri*, de I. Evseev „*pasărea* este simbol arhetipal al elevației, al năzuinței de ridicare spre valorile absolute ale cerului, metaforă constantă și universală a sufletului” [57, p. 95]. Corespondență dintre cer și pământ din cele mai vechi timpuri, *pasărea* apare ca simbol al eliberării de greutatea pământească, al prieteniei pe care o nutresc zeii față de oameni. Considerăm că *păsările* simbolizează și libertatea divină, starea spirituală, forța interioară a naturii omenești de a aspira spre ascensiune, spre transcendere.

Făcând trimitere la arta cinematografică, credem că *pasărea*, ce desemnează simbolic ființa umană, este laitmotivul filmului, *Vai, sârmana, turturică*, creat integral sub semnul *păsării*. Eroina filmului – regretata cântăreață Maria Drăgan, aidoma turturicii din baladă, „a zburat pân a picat”. Prin acest film documentar, simbolului *păsării* i se conferă și semnificația sacrificării în numele creației.

Tradiția orală spune că *pasărea* „este ocrotirea duhului lăsat de Dumnezeu” [inf. Ludmila Berezin, s. Brânzeni, r. Edineț] „ele redau bogăția acestui meleag. Dacă am fi în Sahara nu am avea nici o pană, dar noi avem o gură de rai” [inf. Maria Anghel, s. Persecina, r. Orhei].

Păsările au intrat adeseori în compoziția mitologică a *pomului vieții*, utilizată la decorarea tuturor categoriilor de țesături de casă. De altfel, *arborele lumii* cu păsări și ramuri figurează și

pe numeroase monumente preistorice europene și asiatice. *Păsările* ce apar în acest context, pe lângă valoarea lor uraniană, se identificau în mentalitatea populară cu sufletele strămoșilor. În plastica țesăturilor, imaginea *păsării-suflet* a pătruns prin intermediul vechii arhitecturi funerare din piatră și lemn. Așa se explică faptul că păsările din arealul Moldovei istorice, portretizate cu precădere în acest complex compozițional, sunt *cucii* și *porumbeii*. Alături de *cuci* și *porumbei* se întâlnesc *păunii* – considerate păsări ale raiului.

În ornamentica țesăturilor din Moldova [A8.3; A8.4; A8.7; A10.6; A10.8, A10.12], dintre toate păsările este evidențiat *cocoșul* ca simbol solar al bărbăției. În universul culturii tradiționale românești, cocoșul se bucură de prestigiu deosebit, fiind considerat simbol universal de fertilitate. În multe culturi, *cocoșul* este o pasăre de sacrificiu, mai ales în perioada recoltelor. Prin cântecul său el face să răsară soarele și îl rotește pe cer. Iar pe timp de noapte, tot prin cântecul său salvator, alungă duhurile rele [inf. Elena Crudu, s. Cruzești, mun. Chișinău]. În cele mai multe tradiții, cântatul *cocoșului* simboliza victoria luminii asupra întunericului și de aici victoria binelui asupra răului [inf. Ala Ciumac, s. Ignăței, r. Rezina]. În mentalitatea tradițională, prin virtutea crestei sale roșii, „*cocoșul* este privit ca simbol al focului“ [39, p. 35]. Datorită obiceiului său de a merge fudul, este privit ca simbol al îngâmfwării la bărbați [inf. Tatiana Livizoru, s. Tartaul, r. Cantemir]. În Franța, *cocoșul* este simbol emblematic, heraldic fiind reprezentat pe stema țării. Așadar, omul străvechi a avut putere să abstractizeze și să generalizeze, a putut să extragă esența ideatică a imaginilor și să compună derivate simbolice, astfel încât, din punct de vedere semiotic, fiecare element zoomorf are o semnificație aparte. Pentru a evidenția semantica celor mai frecvente motive zoomorfe, prezentăm tabelul de mai jos.

Tabelul 3.4. Semnificația ornamentelor zoomorfe/avimorfe.

Motivul zoomorf/avimorf	Semnificația ornamentului
Barza	Pasăre națională, de obicei se întâlnește în broderia fețelor de pernă. În toate culturile barza este considerată pasăre augurală, este simbol de pietate filială [31], simbol al primăverii, semnifică armonia familială [57]. Conform lui I. Ghinoiu, barza este simbolul fertilității și abundenței, o pasăre-oracol care prevestește, printre altele, timpul [69].
Calul	Simbol al cavalerismului, onoarei, datoriei. Constituie unul din arhetipurile fundamentale ale omenirii [31]. În imaginarul tradițional, <i>calul</i> are puteri apotropaice, fiind considerat păzitor al casei și al omului.
Câinele	Este considerat animal național [4]. Cel mai frecvent se întâlnește pe

	horboțele. Simbol cu triplă funcție, apărător agresiv în defensivă. Semnifică fidelitatea, noblețea, atașamentul, vigilența, dreptatea și nesupunerea.
Cerbul	Face parte din emblema animalieră națională. Simbol al nobleței și delicateței, al virtuților masculine. Reprezintă magia vânătorii, speranța, iar asociat cu soarele – înnoirea [70]. Fiind animal totemic, mesager divin, semnifică renovarea ciclică și lumina. Conform lui J. Chevalier, cerbul este o imagine arhaică a reînnoirii ciclice, este asemuit cu arborele vieții, datorită coarnelor rămuroase care se reînnoiesc periodic [31]. După M. Eliade, cerbul este simbolul fecundității, al ritmurilor creșterii, al renașterilor, este vestitorul luminii ce reprezintă rapiditatea și saltul [56].
Cocoșul	Este considerat pasăre națională [4]. Simbol solar al bărbăției, dar și al slăbiciunii, purtător de noroc, victorios asupra întunericului. Reprezintă mândria, vigilența, supremația, este emblemă a orgoliului. Se consideră că dacă oamenii îi pun efigia pe ușă sau pe acoperișul casei, locuința este protejată împotriva duhurilor noapții [inf. Borta Agafia, s. Costești, r. Ialoveni].
Cucul	Pasăre națională, este considerat prevestitor al destinului, bucuriei și primăverii. În cultura tradițională reprezintă pasărea „sfântă”, plăcută lui Dumnezeu, haiducă. Simbol al infidelității și dragostei neîmpărtășite [132]. Pentru J.Chevalier și A. Gheerbrant, cucul este un simbol al geloziei și chiar al parazitismului, din cauza faptului că-și lasă ouăle în cuibul altor păsări [31]; de asemenea, el este și un semn al lenei, presupunându-se că ar fi incapabil să-și construiască singur propriul cuib. Conform informatorilor, cucul este aidoma oamenilor fără casă, identificându-se cu cei care pleacă peste hotare [inf. Ana Munteanu, s. Molești r. Ialoveni].
Păianjenul	Întâlnit în câmpul unei scoarțe țesute de Complexul de meșteșuguri Art Rustică, păianjenul, conform <i>Dicționarului de simboluri</i> este consacrat torsului și țesutului, fiind considerat „creator cosmic și simbol al introversiunii” [31], de obicei, păianjenii semnifică inspirație, venerație, capacitate aparent magică de a țese pânza din nimic [70].
Păunul	Se întâlnește pe țesăturile din lână și fibre textile, broderii și horboțele. În tradiția creștină, păunul simbolizează discul solar, explicat prin faptul că-și desfășoară coada în formă de roată, ce evocă și cerul înstelat [31].

Peștele	Simbol euharistic, asociat cu hrănirea miraculoasă a oamenilor [132]. Menționăm că peștele este propus de a fi inclus în rândul complexelor ornamentale naționale [4].
Porumbelul	Simbol al nevinovăției [31]. Reprezintă puritatea morală a omului debarasat de tot ce este terestru și de păcat. În creștinism, semnifică dragostea și pacea. De obicei, este reprezentat pe ștergarele de nuntă.
Șarpele	Este considerat unul dintre simbolurile animaliere naționale [4]. Simbol al stăruinței, păzitor și protector credincios al casei, simbol al apărării și continuității [36]. În mitologie este asociat cu alegoriile invidiei și vrajbei. În arta bisericească este simbolul viciului, păcatului și ispitei.

[Elaborat de autor în baza surselor 5, 2, 8, a observațiilor participative și interviului etnografic].

Un rol deosebit prin decor, reprezentare și semnificație îl au *ornamentele antropomorfe*. Reprezentările autentice găsesc corespondențe în preistorie (siluetele ceramicii de Hamangia se aseamănă cu păpușile din țesături).

Din A9, dar și figura 3.10 observăm diferite modalități de redare a motivelor antropomorfe: corpul în formă de dreptunghi, fusta în formă de triunghi, iar capul redat în formă de cerc. La început, figurile umane erau redată geometric, mai apoi erau reprezentate cât mai aproape de realitate, în cele mai mici detalii.

Despre redarea motivelor antropomorfe în formă geometrică ne indică și următoarele figuri: [A9.1; A9.2; A9.3; A9.4; A9.8; A.9.9; A9.10].



Fig.3.10. Primele reprezentări antropomorfe pe țesăturile din lână.

Actualmente, conform constatărilor făcute în baza cercetărilor de teren, printre motivele antropomorfe se evidențiază cele ce redau figurile cât mai aproape de realitate. Dintre acestea evidențiem: *hora* [A9.6], *hora femeilor* [A9.2], *jocul băieților*, *mâna* [A9.7], *cavalerul trac* [A8.13; A10.13; A10.17]. De cele mai multe ori, aceste motive decorative se întâlnesc în ipostaze atât statice cât și dinamice: *siluete de femei și bărbați* apar ținându-se de mână, în horă,

călare, ținând umbrele în mâini, sau cu mâinile ridicate, având crenguțe înflorate. Uneori, de dimensiuni mici, alături de motivele principale, observăm imaginea singulară a femeii. De obicei, aceasta reprezintă un autograf al celei care a executat țesătura, ori poate fi o semnătură de apartenență a obiectului etc. Conform opiniei cercetătoarei V. Buzilă, printre reprezentările antropomorfe preferate, predomină imaginea femeii, cea a bărbatului, în cadrul țesăturilor din patrimoniul MNEIN, apare mai rar. V. Buzilă constată că în scoarțele de Căușeni, în asocierie cu *pomul vieții*, întâlnim și imaginea *omului mascat*, care, de obicei, se înscrie „în tipicul celor de invocare a ploii – *Paparuda*, se apropie și de cele din alaiul cu măști de la Anul Nou” [23, p. 40]. Deseori, printre motivele amintite mai sus întâlnim schițate și elemente skeomorfe: *furca de tors*, *pieptenele* [A6.4], *masa*, *scaunul* [A11.13], *lada de zestre*, *scara*, *furculița*, *păhăruțele*, *geamurile*, *casa*, *ancora*, *monograme cu indicarea inițialelor*, *anul confecționării* [A11.10; A6.21; A5.2; A9.13], imagini legate de anumite atribute și ritualuri de nuntă (*colacul mirelui*, *coronița miresei*, *colacul miresei* [A6.5], *jămnele*, *cununile*, *numele mirilor* [A.10.4; A10.5; A10.7] etc. Dintre acestea se evidențiază *furca de tors*, considerată simbol al feminității, al iscusinței manuale. În trecut, furca de tors era asociată femeilor nemăritate, iar lâna, identificată cu prosperitatea, bogăția, fecunditatea [57,71]. În concepția tradițională, *furca de tors* este un atribut plurisemantic. Ele se dau în dar de către flăcăi fetelor pe care le iubesc, și, în cazul în care se acceptă, se pecetluiește astfel un gest cu valoare de logodnă [inf. Ana Ciubotaru, s. Băcsăneni, r. Călărași]. Conform *Dicționarului de simboluri*, *furca de tors*, separată de fus, cu micul băț de trestie, posedă o semnificație falică, reprezentând organul viril. În alte cazuri, furca de tors este „emblema organului sexual femeiesc, în virginitatea lui” [31, p. 417]. Așadar, am putea spune că, *furca de tors* simbolizează și începutul vieții amoroase, inițierea în iubirea trupească. Printre motivele skeomorfe întâlnim și *plugul*, care, de asemenea, este simbol al fertilizării: „fierul lui este ca un organ viril ce penetrează brazda, analoagă cu organul sexual feminin” [31, p. 743]. A trece cu plugul prin pământ înseamnă a uni bărbatul cu femeia, cerul cu pământul, nașterea fiind ca un seceriș [inf. Maria Anghel, s. Peresecina, r. Orhei], astfel, că plugul este un simbol falic, care încă din cele mai vechi timpuri însemna a ara și a fecunda.

Referitor la alte motive skeomorfe, cum ar fi *coroanele*, *cununa*, *coronița miresei*, ele sunt însemnul puterii și al luminii [inf. Lucia Leonte, s. Ignăței, r. Rezina], sensul simbolic al coroanei hristice. Rolul coroanei îl are și *pălăria*, însemn al puterii, suveranității, dar și al gândirii raționale (derivat de la expresiile „a-ți schimba pălăria”, „a purta pălărie” inf. Svetlana, Bolfosu or. Cricova, mun. Chișinău).

Repertoriul reprezentărilor antropomorfe se poate împărți în două categorii: cea dintâi cuprinde figuri puternic stilizate, în special feminine, cu capete de formă rombică, triunghiulară,

dreptunghiulară sau pătrată, cu mâinile îndoite în dreptul bustului sau al taliei, siluete rigide, dispuse izolat sau înlănțuite în horă [35].



Fig. 3.11. Covorul *Păpușile*, sec. al XVIII-lea. MNIEL.

Reprezentativ în acest sens este covorul *Păpușile* din cadrul MNEIL. Conform muzeografilor, el datează din secolul al XVII-lea. Alături de figurile feminine cu capul în formă de hexagon, mâinile îndoite în dreptul bustului și taliei, rochii malacov, observăm și motive fitomorfe, antropomorfe stilizate.

Cea de-a doua grupă de ornamente antropomorfe include portrete realiste, ce redau specificul fizionomiilor umane locale, precum și portul zonelor respective. Contuurile sunt desenate liber, puțin geometrizate, uneori cu o ușoară tentă caricaturală. Deși este vădită dorința de individualizare tipologică a personajelor (țărănce tinere sau bătrâne, ofițeri, orășeni, cucoane), se păstrează o anumită stereotipie formală. Chipurile și corpurile sunt reprezentate frontal, picioarele din profil, iar mâinile sunt fixate în talie sau au palmele desfăcute. În cazurile în care capul este redat din profil, ochiul își păstrează aspectul frontal, iar corpul este văzut tot din față. Pe broderii, picioarele sunt dispuse simetric, cu vârfurile orientate în aceeași direcție, sugerând mersul. Grafia trăsăturilor faciale este extrem de simplă: două puncte reprezintă ochii, două linii perpendiculare reprezintă nasul și gura.

Cel mai frecvent întâlnim figuri feminine și masculine, care, prin repetiția înlănțuită, au creat acel frumos ritm de *horă* [A10.2; A9.2; A9.5; A9.6], iar atunci când sunt înșiruite, dau aceeași impresie de dans. Motivul *horei* pe țesături este inspirat din binecunoscuta *Horă de la Frumușica* – operă de artă bidimensională, reprezentând un suport antropomorf compus din șase statuete feminine, văzute din spate, înlănțuite, parcă, într-o *horă* [102]. Izvoarele arheologice afirmă că în societățile matriarhale se practica, pe lângă cultul zeiței-mamă și cultul solar, iar



Fig. 3.12. *Hora* de la Frumușica

hora, ca reprezentare circulară vie, ar putea fi elementul de legătură dintre ele, ca expresie a unui ritual solar de fertilitate [150].

Cercetătorii consideră că dansul în sine este o formă de existență a societăților primitive, poate chiar expresia prelingvistică a sufletului arhaic care, prin mișcările ritmice ale corpului, „își exteriorizează trăiri și impulsuri esențiale” [82, p. 21]. Circularitatea *horei* ne amintește de faptul că cercul, ca formulă cosmică, este un univers închis, că și în arte există forme circulare sau că masa vibrațiilor sunetului are aceeași formă. Din acest punct de vedere, *hora* ar simboliza, așa cum este

prefigurată de *Hora de la Frumușica*, o unire a formelor. În spiritualitatea românească, *hora* este dansul reprezentativ prin excelență și întruchipează expresia spontaneității creatoare a culturii noastre. Ea este o adevărată realitate culturală sau, cum o numește Romulus Vulcănescu, un *fenomen horal* [157, p. 5]. Conform literaturii de specialitate, această *realitate horală* răspunde și unei realități metafizice și este, ca și doina, o expresie a sufletului românesc, iar prin aceasta – a unui segment din cultura europeană [150]. Sub aspect psihosomatic, hora face parte integrantă din firea moldoveanului, care, în fața spectacolului pe care i-l oferă, simte o adevărată chemare biologică, o exaltare a spiritului.

Semnificațiile ei arhaice se evidențiază în acea adevărată contopire harică a jucătorilor cu divinitatea tutelară prezentă, parcă, în centrul cercului. Bătăile ritmice cu piciorul în pământ pot simboliza contactul teluric cu suportul material oferit de Zeița-Mamă, iar strigăturile și chiuiturile amintesc de acele incantații magice către zei. Conform mitologului R. Vulcănescu „în mentalitatea arhaică, această stare similară celei de magie euritmă echivala cu o contopire totală a membrilor colectivității cu divinitatea ancestrală din centrul horei, Zalmoxes, zeu al morții și al învierii, un tulburător punct de intersecție cu creștinismul“ [157, p. 7]. Elemente relictuale ale horei ezoterice s-au transmis până astăzi prin dansul călușului.



Fig. 3.13. Hora pe ștergarul de perete de la Gârcina.

O piesă de valoare incontestabilă, o creație de excepție din toate punctele de vedere este ștergarul de perete de la Gârcina: de formă scurtă, cu decorul amplasat pe toată suprafața piesei, pentru a putea fi așezat pe verticală și organizat prin alternanța grupelor de vrâste cu registrele alese de hore și luceferi. Siluetele umane sunt redată cu desăvârșire în costumul cu fustă triunghiulară, opinci și căciulă cu floare. Această reprezentare de horă, impresionează prin armonia proporțiilor și dinamismul repetiției, conferind ștergarului valoare de unicat, cu deosebite valențe artistice.

Un exemplu interesant îl constituie scoarța cu perechi de fete ce alternează cu cocoși, păuni și pomi, lucrată la începutul secolului XX, aflată în colecția Muzeului Etnografic din Iași. Acesta redă două fete în ținută de oraș – cu fustă clopot, cu mâinile unite pentru a ține un pomușor, iar în cealaltă mână poartă câte o umbreluță. Considerăm că prezenta cocoșilor substituie funcția bărbaților.



Fig. 3.14. Detaliu de scoarță cu fete și cocoși. Muzeul Etnografic din Iași.



Fig. 3.15. Detaliu din cerga *Hora femeilor*, sec. al XVIII-lea. S. Mateuți, r. Rezina.

Reprezentări ale *horei* întâlnim pe covoarele din colecțiile MNEIN, pe covoarele țesute în cadrul Complexului de Meșteșuguri “Arta Rustică”, dar și pe alte piese autentice descoperite în cadrul cercetărilor de teren. Una din ele este cerga *Hora femeilor*, țesătură din secolul al XVIII-lea, găsită în sat. Mateuți, r. Rezina. Pe fundalul albastru, sunt redată

trei femei îmbrăcate în rochie-clopot care țin în mâini câte o floare. Conform mentalității tradiționale, *hora fetelor* este legată de lună și seducție, de fertilitate. *Hora de fete și băieți* este legată de comunitate, inițiere, apartenență și integrare: intrat în *horă*, trebuie să joci – să respecti ritmul, pașii și regulile în comunitate. Această *horă*, pe lângă faptul că este motiv antropomorf, este în același timp și social. Raportată la întreaga existență a poporului român, hora s-a dovedit a fi factorul cel mai important de defnire culturală a existenței noastre.

În afară de reprezentările antropomorfe descrise, un loc aparte în ornamentica tradițională îl are „compoziția cu o structură semantică sincretică, cunoscută din Antichitate și până în zilele noastre și concretizată sub mai multe denumiri: *cavalerul sau călărețul trac, danubian, carpatic, cavalerul vânător, cavalerul pašnic, călărețul și calul*“ [51, p. 98]. Motivul *călărețului trac danubian* este binecunoscut în mitologia și iconografia culturilor agricole din țările riverane din nordul Mării Mediterane, Asia Mică și Caucaz. Inițial acesta exprima un mit străvechi al populațiilor traco-dacice: cultul vegetației, al fertilității agrare, al vieții de dincoace și de dincolo, al soarelui. În arta decorativă românească, dar și în cea scitică și cea slavă, imaginea *calului și călărețului* este reprezentată foarte des, frecvent fiind întâlnită compoziția de subiect: *călărețul trac –zeița mamă – arborele vieții*. Cu siguranță că este vorba de influențe interculturale și împrumuturi. Etnograful Z. Șofransky presupune că anume din regiunea Dunării de Jos s-a răspândit imaginea compoziției de gen în toate regiunile învecinate, inclusiv în regiunea slavilor de sud [146], ceea ce confirmă încă o dată teza etnografului român Ion Ghinoiu cu privire la Centrele civilizației umane.

Reprezentarea *călărețului* în arta populară are o diversitate de reprezentări. Etnograful român N. Dunăre remarcă două tipuri de reprezentări: *cavalerul trac vânător –luptător și cavalerul trac pašnic* [51]. În prezentarea celui dintâi, întotdeauna aflat în galop, distingem și figura *câinelui*, însoțitorul său credincios. Cu ajutorul acestuia și al sulitei era de presupus că zeul trac învinge forțele nefaste, întruchipate de anumite animale sălbatice.

În reprezentarea *cavalerului trac pașnic*, unde calul are un mers liniștit, uneori se mai adaugă o întruchipare feminină, Zeița-Mamă care accentua simbolistica păcii. Într-un studiu consacrat reminiscentelor traco-dace în arta decorativă rusă, etnograful Z. Șofransky face următoarele concluzii cu privire la motivul *călărețului*: „*Cavalerul danubian* – divinitate de sorginte traco-geto-dacă, al cărei nume antic este cunoscut fiind atestat prin prezentări figurative, a fost adorată în Dacia, Moesia, Panonia și Dalmația, mai ales în sec. II-IV d. Hr. Autoarea menționează trei categorii principale ale reprezentărilor *cavalerului trac*: 1. Care constau dintr-o divinitate feminină și un cavaler. 2. Divinitate feminină însoțită de doi călăreți înarmați cu securi duble sau lance. 3. Momente care prezintă banchetul divin” [146, p. 28]. Considerăm că oricare ar fi ipostaza și contextul compozițional, desenul broderiei sau al scoarței subliniază frumusețea uniformei și zveltețea trupului călărețului. Cât despre motivele antropomorfe feminine, în cele mai variate reprezentări ele semnifică cultul fertilității și al feminității.

Dintre cele mai vechi reprezentări antropomorfe din ornamentica tradițională, de altfel, caracterizate printr-o viguroasă stilizare geometrică, menționăm motivul *ochiului*, cu variantele și combinațiile acestuia: *ochi cusuți pe dos*, *ochii*, *patru ochi*, *ochi și sprâncene*, chiar dacă frecvența și expresivitatea acestuia nu se ridică la valoarea celorlalte. Conform *Dicționarului de simboluri* [2009], *ochiul* este simbolul percepției intelectuale identificată cu cei doi luminători: soarele și luna. În mod tradițional, *ochiul drept* – soarele corespunde activității și viitorului, iar *ochiul stâng* – luna, corespunde pasivității și trecutului [31]. *Ochiul unic* fără pleoape „este simbol al esenței și cunoașterii divine, asemuit și cu ochiul lui Horus, care apără de rău” [70, p. 59]. În imaginarul tradițional, dragostea începe de la *ochi*: ei sunt fereastra sufletului, oglinda sufletului [inf. Iulia Pleșca, s. Crișcăuți, r. Dondușeni]. *Ochiul* are rol de veghe, de apărare: protecție împotriva relelor. *Ochii* semnifică starea de veghe a omului asupra propriei vieți [inf. Valentina Sprânceană, s. Costești, r. Ialoveni].

În aceeași subgrupă menționăm reprezentarea ornamentală a *mâinii*, element de înaltă specificitate omenească, încărcat cu bogate semnificații general umane, întotdeauna legendare și mitice, adeseori estetice. În simbolistică, *mâna* este simbol al muncii, al activității transformatoare, al puterii, posesiunii și dominanței, simbol al comunicării și înțelepciunii, simbol solar al puterii divine [105]. După J. Chevalier, *mâna* este un simbol al „acțiunii diferențiatore”, este un fel de sinteză exclusiv umană, dintre masculin și feminin; ea este pasivă prin aceea că poate conține și activă prin aceea că poate ține. Slujește drept armă și unealtă, îl deosebește pe om de orice animal [inf. Parascovia Margine, s. Ustia, r. Glodeni] și mai servește și la diferențierea obiectelor pe care le atinge și le modelează, evidențiază pe cel pe care îl reprezintă. În opinia lui Shepherd, „*mâna* este simbol al puterii divine, divinitatea în mod direct”

[132, p. 159]. Cercetările de teren, cele muzeologice și studiul literaturii de specialitate ne-au dezvăluit un larg interes pluridisciplinar (antropo-geografic, antropologic, etnocultural, mitologic, etnopsihologic și etno-estetic) pentru surprinderea și interpretarea reprezentărilor *mâinilor* omului.

De obicei, imaginea *mâinii* apare ca element central al compoziției. Cel mai edificator exemplu în acest sens îl constituie lăicerul din Văratec. *Palma* ridicată în sus cu degetele răsfirate alcătuiește partea centrală a unei flori ce se repetă de câteva ori în câmpul țesăturii. Rostului apotropaic al *mâinii* aflate în această poziție i s-a substituit, așadar, un scop estetic. Stilizarea *mâinii* este un motiv străvechi legat în concepția populară de muncă și de recoltă. În



Fig. 3.16. Imaginea *mâinii* pe un lăicer din Văratec.

timp, motivul *mâinii* a avut semnificații multiple, legate de conținutul istoric și social al epocii, precum și de multitudinea de forme artistice, care se înscriu pe linia continuității elementului autohton. Conform cercetătoarei V.

Buzilă, *mâna* omului este caracteristică scoarțelor din partea de jos a Nistrului. De obicei, ea este asemănătoare cu imaginea furculiței sau a pieptenului, dar totuși se distinge prin câteva particularități. Diferența constă în numărul degetelor/ dinților. În opinia aceleiași cercetătoarele recunoaștem după faptul că „*mâna* are cinci degete, furculița are patru dinți, iar pieptenele este reprezentat cu un număr magic de dinți: nouă sau doisprezece” [23, p. 40]. În mentalitatea tradițională, imaginea *mâinii* denotă că omul „este apt de a munci” [inf. Lazarescu Ioana, s. Ignăței, r. Rezina]. Reprezentări ale *mâinii*, *furculiței*, *pieptenului* avem în A9.7, A9.11 A6.4) De regulă, aceste reprezentări sunt de dimensiuni foarte mici, regăsindu-se alături de ornamentele principale de mari dimensiuni.



Fig. 3.17. Reprezentări ale pieptenului, furculiței, mâinii pe covoarele tradiționale.

În cadrul figurilor de mai sus, în prima imagine, printre motivele fitomorfe, se regăsește pieptenele cu nouă dinți, iar în a doua imagine, atât în câmpul covorului, cât și pe chenarul acestuia, observăm reprezentări ale furculiței, pieptenului cu trei și șase dinți. Considerăm că în chenarul celei de-a doua imagini, probabil, este vorba de reprezentarea *mâinii*, deoarece conține cinci degete, fiind evidențiat degetul mijlociu. Menționăm că ambele covoare au fost reproduse după modele mai vechi de către țesătoarele de la Complexul de Meșteșuguri “Arta Rustică”.

Imaginea *mâinii* este atestată și la alte civilizații și nu doar pe țesături. Astfel, din ornamentica tradițională a altor popoare, remarcăm: *mâna cu cinci și șase degete*, pe monede din Evul Mediu german, *mâini* pe stele funerare elenistice de la Tomis-Constanța, decoruri murale votive cu *mână* din Irlanda și din Bulgaria, *mâini* transpuse sub un rând de dansatori pe o pictură rupestră din sud-estul Australiei, toate vădind încă o dată caracterul general comun și străvechi al unor structuri psihologice, mitologice și artistice [51]. În Orient, *mâna* este o emblemă regală, un instrument de stăpânire, dar întâlnim și așa - numita *mână a Fatimei*, sugerând protecția împotriva deochiului, dar și ideea de activitate. Reprezentarea *mâinii* în diferite ipostaze impulsiona un transfer de energie, de posesiune („a pune mâna pe ceva”, „a-l avea la mână”), de putere, de proprietate sau de asumare a unui nou rol, a unei responsabilități.

Privite în ansamblu, motivele antropomorfe de pe țesăturile tradiționale din Republica Moldova se înscriu armonios în ansamblul etnografic local, ce prezintă întreaga artă țărănească de la noi cu o puternică tendință de umanizare. În toate timpurile omul s-a perceput el însuși ca simbol al universului, un microcosmos, centrul lumii și simbolurilor, punct nodal al relațiilor cosmice. De aceea și s-a expus în cele mai diferite moduri de interpretare.

În această ordine de idei, putem spune că ornamentele antropomorfe, alături de cele geometrice, fitomorfe, zoomorfe, reprezintă un mod de percepere a lumii de către comunitățile arhaice și tradiționale.

Tabelul 3.5. Semnificația ornamentelor antropomorfe.

Motive antropomorfe	Semnificația motivului
Călărețul	Simbol al cavalerismului, exprimă triumful militar sau spiritual, simbol al luptei interioare, evocă slujba la rege, exprimă devotament față de aleasa inimii [70].
Femeile	Simbolizează cultul fertilității și al feminității.
Hora	Simbolizează expresia ritualului solar de fertilitate. Pe lângă cultul zeiței-mamă și cultul solar, exprimă o modalitate de înălțare spirituală colectivă.

	<i>Hora fetelor</i> este legată de lună și seducție și fertilitate. <i>Hora de fete și băieți</i> este legată de comunitate, inițiere, apartenență și integrare: intrat în horă, trebuie să joci – să respecti ritmul, pașii și regulile în comunitate.
Ochiul	Simbolul percepției intelectuale [31]. În imaginarul tradițional, dragostea începe de la ochi: ei sunt fereastra sufletului, oglinda sufletului [inf. Iulia Pleșca, s. Crișcăuți, r. Dondușeni]. Ochiul are rol de veghe, de apărare: protecție împotriva relelor. Ochii semnifică starea de veghe a omului asupra propriei vieți [inf. Valentina Sprânceană, s. Costești, r. Ialoveni]. <i>Ochiul drept</i> – reprezintă soarele, ce corespunde activității și viitorului. <i>Ochiul stâng</i> – reprezintă luna, corespunde pasivității și trecutului.

[Elaborat de autor în baza surselor 24, 56, 57, 106 și cercetărilor etnografice de teren].

Simboluri arhetipale care au marcat existența omului sunt motivele cosmomorfe/astrale. În literatura de specialitate, motivele cosmomorfe fac parte din grupul ornamentelor concrete, iar cele astrale intră în categoria ornamentelor simbolice. Noi suntem de părere că sunt identice și le atribuim grupului de motive concrete/fiziomorfe. Motivele astrale/cosmomorfe (*luna, soarele, stelele*) reprezintă corpuri sau fenomene cosmice care au avut o influență permanentă asupra omului. De o vechime considerabilă, aceste motive apar nu doar pe scoarțe, velințe, lăicere, dar și în arhitectura de exterior. Le întâlnim cel mai adesea în compoziții mixte, alături de elemente fitomorfe, zoomorfe sau antropomorfe.

Cele mai vechi motive cosmomorfe, reprezintă soarele și datează în spațiul românesc încă de la începutul epocii bronzului. Mai târziu, acestea alcătuiesc repertoriul de bază al ornamenticii dacice și romane. Cultul soarelui a fost evidențiat în multe lucrări de valoare, deoarece este unul din semnele unei îndelungate și valoroase moșteniri, bucurându-se de alese aprecieri în rândul motivelor decorative de pe textile. Omniprezența dominantei solare, a unui fond cultural comun pe întreg teritoriul european are o explicație bine argumentată. Aceasta se datorează, într-o mare măsură, “triumfului înregistrat de civilizațiile autohtone (neoclasice), odată cu prăbușirea Imperiului Roman”, odată cu, așa cum se exprimă plastic J. Le Goff, „cu ieșirea la suprafață a vechilor tehnici și ornamente ale popoarelor din fostele provincii” [75, p. 54].

Analiza surselor istoriografice ne permite să afirmăm că nici un alt simbol nu a avut o existență mai îndelungată și o sferă mai largă de cuprindere decât cel al soarelui. Ipostazele mai răspândite ale simbolurilor solare, conform cercetărilor etnografice, sunt: *discul cu raze, cercul simplu, cercul împărțit în patru de tipul mandalei, rozeta, crucea simplă și rombul*. Împletirea

motivului *crucii* cu simboluri solare ne indică nu numai că suntem creștini, ci marchează profund și viața țaranului, care se ghidează după datinile creștine. Un loc aparte în ansamblul motivelor ornamentale solare de pe țesături îl are *rozeta*, cea mai răspândită fiind *rozeta cu șase petale* înscrise în cerc, reprezentând perfecțiunea, fiind, în concepția veche populară, purtătoarea unor puteri binefăcătoare. În chenarele scoarțelor moldovenești, printre ornamentele în formă de *zigzag* (transpunerea fulgerului), întâlnim și *calea ocolită cu sori*. De asemenea, numeroase variante ale *meandrului* și *valului* sintetizează caractere atât geomorfe, cât și cosmomorfe, acestea semnificând calea fără sfârșit, reprezentând ciclul vieții omului în succesiunea generațiilor. Cercetările de teren ne permit să afirmăm că întâietate în formele de reprezentare ale soarelui în țesăturile moldovenești sunt varietățile de romburi: *rombul simplu* cu contur de pătrățele, împărțit în jumătăți, în sferturi ori în diferite părți egale; *rombul în forme complexe*, ce închid compoziții mai simple ori mai elaborate etc. Respectând principiul repetiției cu ajutorul rombului, a fost creată cea mai veridică impresie de mișcare, motiv pentru care a purtat numele de *roată*, cu sensuri mai largi de *roata soarelui*, *roata vieții*, *roata destinului*, *roata focului*. Menționăm că *rombul* reprezintă transpunerea unghiulară a cercului sau a roții și de aceea, cum am afirmat anterior, se identifică uneori cu soarele, conceput ca un ochi ceresc.

Cercul solar și derivatele lui alcătuiesc substratul tuturor celorlalte simboluri solare. Amintim că simbolul roții a fost la început de natură lunară, în străvechile calendare lunare primind apoi și o interpretare solară, mai ales când din considerente tehnice roata a fost înzestrată cu spițe, care mai apoi simbolizau razele. Cercul, legat, în mod evident, de cultul solar, este un simbol al perfecțiunii și regenerării, al mișcării veșnice pe o traiectorie care nu are nici început, nici sfârșit [16]. *Cercurile concentrice* ca simbol cosmomorf reprezintă cele trei ipostaze ale soarelui – la răsărit, la amiază și la apus.

De multe ori, simbolurile solare de factură geometrică evoluează spre o redare figurativă, antropomorfă. Supraviețuirea acestor elemente cu valoare mitică trebuie pusă în legătură cu persistența credințelor populare, care atribuiă soarelui însușiri umane, cu rol apotropaic, de apărare a spațiului de forțele malefice [82]. Conform specialiștilor în simbolistică, soarele este unul din cele mai predominante simboluri arhetipale culturale, considerat masculin, asociat cu regalitatea [132].

Soarele a avut sensuri plurivalente, în spiritualitatea populară, fiind o manifestare a divinității supreme. El este izvorul vieții, luminii și al căldurii. *Soarele* a situat omul în planul vieții ordonate, încadrându-l în timpul limită al zilei, fiind, totodată, simbolul învierii și al nemuririi. În viziunea populară, soarele călătorește însoțit de caii albi care aleargă în față și care trag carul solar pe un traseu ce poate lumina întreg pământul [118].

Alt ornament cosmomorf, *steaua*, numită și *luceafăr* [A5.11; A5.12; A5.21; A11.2, A11.4; A11.8], are o largă răspândire pe țesăturile moldovenești, fiind cunoscută sub variate



Fig. 3.18. Detaliu de scoarță cu reprezentări ale stelei cu opt colțuri.

înfașări și denumiri: *stea simplă, îngemănată, împlinită, deschisă, jumătate de stea, îmbrobodită, în patru, șase și opt colțuri.*

Cea mai tipică a fost *steaua cu opt colțuri*, răspândită în toate categoriile de textile. S-a țesut cu dimensiuni mari în fondurile largi ale

câmpurilor scoarțelor vechi ori cu dimensiuni reduse în registrele înguste ale ștergarelor, în chenarele covoarelor, dar și pe multe cusături. O frecvență importantă a cunoscut-o vârtelnița cu patru brațe, ce redă, probabil, succesiunea anotimpurilor terestre, apoi *morișca* sau *vârtejul*, cu opt sau douăsprezece colțuri, care poate ilustra rotația pământului sau mișcarea materiei în univers. *Steaua cu șase colțuri* este „considerată steaua lui David, reprezentând scutul mântuirii lui Dumnezeu” [70, p. 42]. Ca simbol cosmomorf, *steaua* ocupă un loc important în simbolistica astrală a tuturor popoarelor, fiind ochii cerului, fiii lunii și soarelui, simboluri ale destinului individual. *Steaua* întrupează concepția populară, după care orice om are o stea, care atunci când moare, cade pe pământ. Individual, *steaua* este ornament astral, dar alături de *cruce este* simbol al creștinătății. Aceste idei își regăsesc reflectare și în imaginarul tradițional. Astfel, *steaua*, ca motiv decorativ, este asemuită cu „steaua călăuzitoare a magilor, care ne ghidează prin viață” [inf. Crudu Natalia, s. Cruzești, mun. Chișinău], „steaua norocoasă în care se află destinul fiecărui om” [inf. Alexei Elena, s. Cruzești, mun. Chișinău]. În unele credințe foarte vechi se credea că și copiii morți devin stele, o stea căzătoare prezice moartea unei rude, însuși sufletul omenesc este o stea [155]. Destul de frecventă este *steaua cu opt colțuri* sau *colul morii*. Aceasta simbolizează motorul timpului și energia regeneratoare. Ca urmare a celor spuse, menționăm rolul motivelor fiziomorfe în decorul țesăturilor tradiționale. Cu toate că sunt mai recente, comparativ cu cele geometrice, ornamentele fiziomorfe autentice (geometrizate sau stilizate) prin valorile arhetipale au reușit să se includă în ierarhia imaginativului țesăturilor tradiționale. Pe de altă parte anume această categorie de ornamente a tins cel mai mult spre redare naturalistă, ceea ce însă, este un fapt regretabil, deoarece nu se încadrează în tiparele tradiției, nu ne mai transmit texte de mesaje, ci rămân a avea doar rol estetic. Indiferent de modul de reprezentare motivele fiziomorfe au o arie largă de aplicare în câmpul țesăturilor decorative, ceea ce ne face să afirmăm că omul contemporan, meșterii populari din prezent, au revelația esteticului într-un mod comparabil cu a strămoșilor noștri.

3.4. Concluzii la capitolul 3

Ca urmare a analizei semnificațiilor motivelor decorative în sistemul iconografic ornamental am constatat:

1. Prin semnificația lor, ornamentele sunt dovezi care, potrivit vechilor credințe, atestă existența unei puteri atotstăpânitoare. În esență, toate ornamentele cu rang de simbol și valențe arhetipale reprezintă Cosmosul – spiritul universal și raporturile acestuia cu spiritul uman, transmițând mesaje ale unei gândiri milenare. Ele abordează o natură concentrată, uneori sublimată în semnificații simbolice, de la credințe la mituri și invocări, ceea ce le ține aproape de viață, de traiul cotidian, conferindu-le o anumită originalitate. Potrivit informatorilor, prin ornamentele de pe țesături, comunică simbolic cu cei care le-au creat, comunică în gând cu părinții, cu bunicii prin lucrarea moștenită.

2. La început, semnele erau forme de comunicare, fiecare asumându-și o anumită încărcătură informațională, fiind astfel în concordanță cu mediul spiritual în care s-au integrat. Cu timpul însă cerințele sacre au lăsat loc celor estetice, fără ca modificările formale să prejudicieze simbolul în felul lui de a fi. Încărcătura plină de semnificații a fiecărui semn a făcut posibilă repetarea imaginilor, căci nu semnul în sine prezenta importanță, ci convingerile spirituale care erau reprezentate prin simbol. Așa se explică faptul că după multe milenii semnele primare au devenit simboluri care sunt active până în prezent.

3. Actualmente, putem vorbi de o reformulare a creației ca un reflex psihologic. Explicația o găsim în faptul că nu întotdeauna în crearea ornamentului există intenția deliberată de comunicare a unui mesaj. Astfel, observăm o acțiune inversă a creației asupra concepției estetice. Dacă în trecut mesajul era redat prin semne cu anumite înțelesuri, astăzi, semnele constituie mesajul, deoarece conținutul de limbaj a dispărut, iar această reformulare constituie adevăratul proces de creație, dar cu alte forme stilistice, cu alte valențe de conținut și idei.

4. Limbajul și simbolistica artei populare are azi valoare estetică, iar prin procesul de reformulare a creației are loc și modificarea încărcăturii semantice, datorită dispariției unor forme de viață depășite și apariției altora noi. În categoria celor mai noi se încadrează grupa ornamentelor fiziomorfe (fitomorfe, zoomorfe, avimorfe, antropomorfe, skeomorfe). Motivele decorative fiziomorfe reprezintă formule sintetice, semne sau simboluri ale unor credințe, legende sau mituri străvechi ale omenirii de pretituteni, în care condițiile locale sau cele generate de trecerea timpului introduceau multiple variații pe aceeași temă. Se consideră că redarea acestora s-a făcut din necesitatea omului de a fi mai aproape de natură, din necesitatea de a reflecta armonia creată în univers, dar și legătura dintre om, floră și faună. Printre cele mai frecvente motive ornamentale concrete, autentice pentru cultura tradițională, care oglindesc și o

mentalitate arhaică menționăm: *pomii*, cel mai clar evidențiindu-se imaginea *bradului*, devenit și pom al vieții, *busuiocul*, *frunza de trifoi* – plante naționale purtătoare de noroc, *trandafirul*, *spicul*, *vița de vie*, *calul* – motiv zoomorf cu valoare de arhetip, *păsările* – simboluri ale libertății intrate în atenția omului din cele mai vechi timpuri; *figuri de femei* singulare sau prinse în horă etc.

Menționăm că anumite categorii de țesături (covorul, lăicerul, ștergarul), dar și anumite ornamente, atât geometrice cât și concrete, tind a deveni simboluri naționale (*busuiocul*, *stejarul*, *cireșul*, *nucul*, *cercul*, *rombul*, *pomul vieții*, *liniile*, *volutele*, *reprezentările antropomorfe*).

4. În prezent, cultura tradițională, tinde tot mai pregnant să-și recapete formele de sensibilitate pre-alfabetică și să se înțeleagă gândirea simbolică. Acordând importanță conținutului simbolic-metaforic al ornamentelor, tindem să valorificăm un segment important de cercetare, de cunoaștere și transformare a realității obiective; mijloc folosit în scopul cunoașterii valorilor spirituale care leagă firul evoluției omului în spațiul său de referință.

Descifrarea simbolurilor pune în valoare nu numai conținutul simbolic al decorului, ea face accesibilă și expresivitatea plastică a imaginativului acestuia, îl completează cu conținut și valoare estetică.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În baza studierii literaturii de specialitate și a cercetărilor etnografice de teren am evidențiat mai multe probleme, care, introduse în circuitul științific, au contribuit la îmbogățirea patrimoniului cultural etnografic. Printre acestea menționăm: atestarea unor informatori care manifestă interes sporit față de păstrarea valorii țesăturilor ornamentate, identificarea modelelor de țesături autentice, evidențierea principalelor grupe de ornamente care alcătuiesc decorul țesăturilor, cât și descifrarea conotațiilor simbolice ale motivelor ornamentale în imaginativul tradițional, trasarea anumitor tangențe între ornamentica țesăturilor tradiționale din Republica Moldova și celor din alte arii culturale, relevarea specificului tradițional al pieselor ornamentate în raport cu caracteristicile moderne și cu aspectele inovative, impactul ambivalent al interferențelor culturale asupra evoluției artei ornamentale și motivelor decorative.

Abordarea interdisciplinară a obiectivelor propuse denotă următoarele:

1. Ornamentica țesăturilor tradiționale a fost studiată de specialiști din diverse domenii (etnografi, folcloriști, sociologi, istorici, arhiviști, muzeografi etc.). Unele aspecte, însă, au fost puțin elucidate. Prin urmare evidențiem *aportul personal* în abordarea interdisciplinară a motivelor ornamentale din punct de vedere semantic, în analiza elementelor tradiționale și inovative în decorul țesăturilor de interior. Este conceptualizată noțiunea de artă generativă, sunt identificate aspectele comune ale țesăturilor din Republica Moldova cu cele din alte arii culturale, cât și explicarea din punct de vedere istoric a acestor tangențe.

2. Reieșind din totalitatea definițiilor, considerăm ornamentica – un ansamblul de semne și motive decorative ce reprezintă un mijloc simbolic de comunicare, o viziune a societății umane asupra lumii. În lucrarea am abordat cele două sensuri ale ornamenticii: în primul rând, ea nu este doar decorul, dar și disciplina ce studiază geneza, structura, funcția, stilul, valoarea și mesajul elementelor decorative populare sau culte, elaborate de fiecare popor de-a lungul istoriei. Prin esența sa, ornamentica este normativă, simbolică, este de natură progresivă. Reprezintă un tezaur de valori ale ariei cercetare, ceea ce numim tradiție.

3. Țesăturile tradiționale, pe lângă funcția utilă, manifestă și un alt rol, acesta fiind cel decorativ, magic, cultic, simbolic, estetic etc. Astfel, prin intermediul decorului de pe țesături, se menține legătura cu tradiția, istoria și cultura, cu marii meșteri anonimi, care au păstrat de-a lungul secolelor cele mai nobile informații sociale și artistice despre calea de devenire a neamului nostru. Motivele ornamentale, cu toate că și-au pierdut cu timpul semnificațiile inițiale, ele duc mai departe ecoul unei bogate vieți spirituale, constituind în același timp fondul statornic al tradițiilor populare, devenit izvor de inspirație pentru creația contemporană.

4. Cele mai vechi imagini ornamentale, dar și simboluri fundamentale cu valoare de arhetip sunt punctul sau *centrul*, *cercul*, *crucea și pătratul*. Acestea, alături de geometrism și stilizare stau la baza evoluției artei ornamentale și a celorlalte motive decorative naturaliste (fitomorfe, antropomorfe, zoomorfe, avimorfe, skeomorfe). Menționăm însă, că tendința de reprezentare naturalistă a motivelor ornamentale a dus la degradarea artistică a țesăturilor. Prin urmare, putem vorbi de schimbări progresive și regresive, de specificul tradițional și inovativ.

5. Între timp, inovațiile au avut un caracter regresiv, ducând la degradări artistice din punct de vedere ornamental, cromatic, morfologic și estetic. De exemplu, valorile estetice decorative bazate pe stilul geometric cu denumiri precum *învărgare*, *în zimți*, *în costișat*, *în table*, *în roate și nouri*, *în luceferi*, *stilul romboidal*, au cedat în fața imaginilor naturaliste cu desfășurare narativă. Cromatica culorilor pastelate, care se îmbina armonios cu decorul țesut, ales, brodat, a devenit unul strident. Se observă o supraîncărcare a câmpului ornamental cu motive de mari dimensiuni. Multe obiecte au devenit inutile, multe și-au schimbat funcția. În locul scoarțelor tradiționale de mari dimensiuni se dau preferință milieurilor, carpetelor, tapiseriilor.

6. Dintre inovațiile progresive recunoscute menționăm tapiseriile, care, spre deosebire de covoarele ce transmiteau mesaje ideatice, au funcție pur estetică. Inovație în sens progresiv este decorul computerizat, valabil mai mult pentru țesăturile din fibre textile vegetale. Arta premutațională presupune obținerea aceluiași motive tradiționale, dar prin tehnici moderne. Prin studierea artei algoritmice, am relevat analogii între modalitățile de țesere și structura limbajelor de programare. Prin urmare, reactualizăm ideea că domeniul ornamental nu este doar unul artistic, dar și matematic, și informatic.

7. Unele aspecte inovative (progresive și regresive) deseori se raportează la fenomenul aculturației și globalizării, care de cele mai multe ori manifestă caracter ambivalent. Pe de o parte, se pierd valorile tradiționale, iar pe de alta, contactul cultural devine formă de expresie la nivelul educației informale. Motivele noi, care au pătruns în imaginarul tradițional, pe de o parte, au îmbogățit fondul autohton, atunci când au fost adoptate cu iscusință la formele locale, iar pe de alta, au format kitschuri, ducând la degradarea artistică a valorilor autentice, la pierderea sensurilor simbolice.

8. Sub aspectul proceselor inovative s-a schimbat și funcție simbolică a ornamentelor. Actualmente nu întotdeauna ornamentul este destinat de a transmite un mesaj. Dacă în trecut mesajul era redat prin semne care prezentau importanță prin convingerile spirituale ce înglobau anumite idei, astăzi semnele sunt cele ce constituie mesajul, având alte valențe de conținut și idei. Cert este faptul că până în prezent, semnele arhetipale cu valoare de simbol își păstrează semnificația. Printre motivele autentice care oglindesc o mentalitate arhaică menționăm formele

geometrice (*S-ul, zigzagul, rombul, pătratul, linia*), *pomii*, mai clar evidențiindu-se imaginea *bradului, busuiocul, frunza de trifoi, spicul, frunza viței de vie, calul, păsările, figurile feminine, hora* s.a.).

9. Țesăturile moldovenești prin compoziția decorului au rolul unor cărți cu imagini, reprezintă texte de ornamente în care se poate citi întregul destin al poporului nostru, în raport cu lumea și divinitatea. În ele este codificat un întreg limbaj artistic și de gândire a poporului, nivelul de măiestrie, reprezentând și un model de atitudine a omului față de natură. La ornamentarea țesăturilor se gândea logic și laconic. De aceea, însuși algoritmul logic al aranjării țesăturilor în decorul interiorului corespunde unui mic univers, fiecare detaliu ornamental fiind justificat, fie din perspectivă simbolică, fie din perspectivă decorativă. Întotdeauna, însă, în centru s-a aflat omul, fie în ipostaza de *homo symbolicus*, fie în cea de *homo ludens*.

În urma analizei informațiilor cu referire la ornamentica țesăturilor tradiționale din Republica Moldova propunem următoarele **recomandări** cu privire la implementarea politicilor de perspectivă a patrimoniului național în scopul promovării valorilor ornamentale:

- Organizarea unor expoziții de țesături tradiționale, care ar promova valoarea decorativă și simbolică a ornamentelor;
- Lansarea unor cicluri de emisiuni televizate despre evoluția și estetica ornamentului;
- Crearea unor filme documentare la temă, care prin diverse Festivaluri și Forumuri Internaționale, ar avea un rol important la valorificarea artei noastre populare, inclusiv a ornamenticii - moment emblematic al artei decorative și component distinctiv al identității culturale;
- Elaborarea unor ghiduri și materiale informative etnologice care ar familiariza cititorul, inclusiv tânăra generație, despre semnificațiile simbolurilor, metaforelor, construcțiilor arhetipale conținute în ornamentica tradițională.
- Prezentarea rezultatelor obținute în cadrul facultăților cu profil artistic cu scopul de a promova vechile motive ornamentale în contextul aplicării artei cibernetice în realizarea lucrărilor.

Organizarea unor ateliere de creație în care meșterii populari și tinerii, inițiați în arta generativă, să facă schimb de experiențe în ceea ce privește polifuncționalitatea ornamentului ca produs finit al unor țesături. **Problema științifică importantă soluționată constă în determinarea particularităților ornamentale ale țesăturilor tradiționale, fapt care a condus la abordarea semantică a motivelor decorative, în vederea estimării rolului ornamenticii țesăturilor tradiționale ca sursă de identitate culturală și parte componentă a patrimoniului etnografic național.**

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Achiței Gh. Frumosul dincolo de artă. București: Meridiane, 1988. 422 p.
2. Ailincăi C. Introducere în gramatica limbajului vizual. Cluj-Napoca: Dacia, 1982. 181p.
3. Aldea Gh. Ornamentul – simbol, element de continuitate românească. În: Imagini și permanențe în etnologia românească. Chișinău: Știința, 1992, p. 16-30.
4. Andrieș –Tabac S. Identitatea simbolică neoficială a Republicii Moldova. În: Akademos, 2011, nr. 1(20), p. 131-138.
5. Antonesei L. Modernitatea, globalizarea și dialogul culturilor private din perspectiva educației culturale. În: O nouă provocare pentru educație: interculturalitatea, 2001, p. 12-20
6. Arbuz-Spatari O., Simac A. Dezvoltarea creativității artistice la studenți în cadrul cursului de artă textilă. Chișinău: Goromont-Studio, 2012. 250 p.
7. Arnheim R. Arta și percepția vizuală: o psihologie a văzului creator. Iași: Polirom, 2011. 500 p.
8. Bachelard G. Apa și visele. București: Univers, 1997. 218 p.
9. Baltrušaitis Js. Formări, deformări în sculptură. București: Meridiane, 1989. 187 p.
10. Bănățeanu T. Arta populară bucoviniană. Suceava: Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă a județului Suceava, 1975. 501 p.
11. Bănățeanu T. Prolegomene la teoria esteticii artei populare. București: Minerva, 1985. 336 p.
12. Bârlogeanu, L. Antropologie sub semnul valorii. Deschideri spre artă și fenomenul educației. București: Editura Trei, 2004.
13. Bejan-Volc I. Aspecte de „frumos” și „bine” în viziunea femeilor rurale (în baza investigațiilor de teren din Republica Moldova). În: Idei și valori perene în științele socio-umane. Cluj-Napoca: Argonaut, 2002, p. 221-227.
14. Bejan-Volc I. Femeile din comunitățile rurale. Tendințe și afirmări. Chișinău: Rotaprint, 2000. 156 p.
15. Berciu D. Arta traco-dacică. București: Editura Acad. R. S.R., 1969. 234 p.
16. Berger R. Mutația semnelor. București: Meridiane, 1978. 479 p.
17. Blaga L. Trilogia culturii. București: Humanitas, 2011. 502 p.
18. Blaike N. Modele ale cercetării sociale. Producerea cunoașterii. Cluj-Napoca: CA Publishing, 2010, 325 p.
19. Boncompagni S. Lumea simbolurilor. București: Humanitas, 2003. 245 p.
20. Bușneag O. Arta decorativă românească. București: Meridiane, 1976. 128 p.
21. Butură V. Etnografia poporului român: Cultura materială. Cluj-Napoca: Dacia, 1978. 465 p.

22. Buzilă V Imaginea culturilor cerealiere pe covoarele moldovenești din secolele XVIII-XX. În: Buletin științific. Ediția 3. Chișinău, 1990, p. 136-154.
23. Buzilă V. Covoare basarabene. Din patrimoniul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, Republica Moldova / Bessarabian carpets. The National Museum of Ethnography and Natural History of the Republic of Moldova. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. 252 p.
24. Buzilă V. Covoarele în contextul patrimoniului cultural al Republicii Moldova. În: Akademos, 2009, nr. 1 (12), p.104-109.
25. Buzilă V. Covoarele produse în sistemul industrial. În: Buletinul Științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei, 2005, vol.3 (16), p. 49-65.
26. Buzilă V. Dimensiunile axiologice naționale și mondiale ale scoarței basarabene. În: Akademos, 2014, nr 3 (34), p. 164-172.
27. Cantacuzino G.M. Izvoare și popasuri. București: Fundația pentru literatură și artă "Regele Carol II", 1934. 199 p.
28. Cascanian S.N., Zaharia I. Covoare manuale din noduri: Îndrumări practice. București: Tehnică, 1965. 238 p.
29. Cazacu-Slamu T. Limbaj și context. Problema limbajului în concepția exprimării și a interpretării prin organizări contextuale. București: Editura Științifică, 1959. 464 p.
30. Cherciu I. Ornamentica tradițională românească. Timișoara: Brumar, 2011. 240 p.
31. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Iași: Polirom, 1999. 1071p.
32. Childe V.G. Făurirea civilizației. București: Editura Științifică, 1966. 277 p.
33. Ciocanu M. Clasificarea și evoluția fețelor de masă moldovenești (în baza patrimoniului MNEIM). În: Colecții muzeale: descoperiri și redescoperiri. Chișinău, 2009, p. 24-31.
34. Ciocanu M. Ștergare moldovenești (sf. sec XIX – încep sec. XX). Colecțiile muzeului. Chișinău: Lyceum, 2003. 96 p.
35. Ciubotaru S., Ciubotaru I.H. Ornamente populare tradiționale din Moldova. Iași, 1988. 377 p.
36. Clebert J-P. Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere. București: Artemis, 1995. 352 p.
37. Cocagnac M. Simbolurile biblice. Lexic teologic. București: Humanitas, 1997. 424 p.
38. Cojanu D. Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională. București: Lumen, 2009. 220 p.
39. Coman M. Mitologie populară românească. București: Albatros, 1980. 240 p.
40. Comșa D. Din ornamentica română. Album de broderii și țesături românești (40 planșe color cu 284 modele). Sibiu: Transilvania, 1976. 16 p.
41. Condraticova L. Broderia din Moldova medievală – istorie și valoare artistică. În: Arta, 2010, p. 34-45.

42. Condraticova L. Valoarea istorico – artistică a covoarelor mănăstirești. În: Akademos, 2012, nr. 4 (27), p. 165-169.
43. Cvilincova E. Reflectarea cultului calului în viziunile tradiționale și obiceiurile găgăuzilor. În: Conferința Științifică Internațională Probleme actuale ale Arheologiei, Etnologiei și Studiului artelor. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: Notograf Prim, 2015, p. 74-75
44. Dergaciov V. Marile civilizații de vechi agricultori și nomazi – Eneoliticul. În: Istoria Moldovei. Epoca preistorică și antică. Chișinău: Tipografia Centrală, 2010, p. 219-264.
45. Dicționar enciclopedic al Bibliei. Trad.: Dan Slușanschi. București: Humanitas, 1998. 628p.
46. Dicționar enciclopedic. Coord.: Popa M. Vol.III. București: Editura Enciclopedică, 1999. 502 p.
47. Dima A. Arta populară și relațiile ei. București: Minerva, 1971. 335 p.
48. Dima A. Conceptul de artă populară. București: Minerva, 1939. 240 p.
49. Discursuri de recepție. Vol. 6 (1936-1948). București: Editura Academiei Române, 2005. 656 p.
50. Dumitrescu V. Arta neolitică în România, București: Meridiane, 1974. 510 p.
51. Dunăre N. Ornamentica tradițională comparată. București: Meridiane, 1979. 159 p.
52. Durand G. Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală. București: Univers, 1977. 600 p.
53. Durkheim E. Educație și sociologie. București: Didactică și Pedagogică, 1980. 112 p.
54. Eco U. De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare. Polirom: Iași, 2009, 542 p.
55. Eco U. Limitele interpretării. Constanța: Pontica, 1996. 411p.
56. Eliade M. Imagini și simboluri: Eseu despre simbolismul magico-religios. București: Humanitas, 1994. 235 p.
57. Evseev I. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994. 221 p.
58. Evseev I. Dicționar de simboluri. București: Vox, 2007. 480 p.
59. Faure E. Istoria artei. Spiritul formelor. Vol. I. București: Meridiane, 1990. 180 p.
60. Florescu E. Textile populare de casă din zona Neamț. București: Etnologică, 2010. 225 p.
61. Florescu R., Daicoviciu H. Dicționar enciclopedic de artă veche a României. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980. 249 p.
62. Focillon H. Viața formelor urmată de elogiul mîinii. București: Meridiane 1995. 131 p.
63. Focșă M. Țesăturile în arta populară românească. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970. 234 p.
64. Francastel P. Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei. București: Meridiane, 1972. 542 p.

65. Frunzetti I. Motive originare materialiste în geometrismul artei decorative. În: Revista Fundațiilor. București, 1943, nr. 8, p. 355-365.
66. Gavriluță N. Antropologie socială și culturală. Iași: Polirom, 2009. 284 p.
67. Geertz Cl. Interpretarea culturilor. Cluj-Napoca: Tact, 2014. 440 p.
68. Ghinoiu I. Cultura populară în lumina cercetărilor etnologice de la Porțile de Fier. În: 30 de ani de la inaugurarea oficială a sistemului hidroenergetic și de navigație Porțile de fier I (1972-2002). Craiova: Alma, 2003, p. 255-266.
69. Ghinoiu I. Zeița pasăre în panteonul românesc (II). În: Revista Clipa. Magazinul actualității culturale românești, 2014. [http:// www. revistaclipa.com](http://www.revistaclipa.com). (vizitat 20.12.2014)
70. Gibson C. Cum să citim simbolurile. Introducere în semnificația simbolurilor în artă. București: Litera Internațional, 2010. 256 p.
71. Gibson C. Semne și simboluri. Semnificații și origini. Oradea: Aquila, 1998. 160 p.
72. Gilbert K., Kuhn H. Istoria esteticii. București: Meridiane, 1972. 525 p.
73. Gimbutas, M. Civilizație și cultură: Vestigii preistorice în sud-estul European. București: Meridiane, 1989. 295 p.
74. Giurescu C. Istoria românilor. De la mijlocul secolului XVI până la începutul secolului XVIII. București: Albatros, 1976. 448 p.
75. Goff J. Evul mediu și nașterea Europei. Polirom: Iași, 2005.p. 336 p.
76. Graur A. Prosoapele de nuntă din satul Mileștii Mici. În: Buletin științific. Ediția 3. Chișinău, 1990, p. 163-191.
77. Iorga N. Istoria românilor prin călători. București: Eminescu, 1981. 702 p.
78. Jung C.G. În lumea arhetipurilor. București: Jurnalul literar, 1994. 166 p.
79. Kagan M. Morfologia artei București: Meridiane, 1979. 165 p.
80. Kalașnikova N., Postolachi E. Covorul moldovenesc = Молдавский ковер = Le tapis moldave. Chișinău: Timpul, 1985. 40 p.
81. Kandinski W. Spiritualul în artă. București: Meridiane, 1994. 115 p.
82. Kernbach V. Dicționar de mitologie generală. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989. 665 p.
83. Levi-Strauss Cl. Gândirea sălbatecă. București: Editura științifică, 1970. 143 p.
84. Levi-Strauss Cl. Antropologia și problemele lumii moderne. Iași: Polirom, 2011. 198 p.
85. Literatura și arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 1. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985. 440 p.
86. Literatura și arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 2. Chișinău: Redacția principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1986. 508 p.

87. Mansuelli G. Civilizația Europei vechi. București:Meridiane, 1978. 369 p.
88. Marchevici V. Mărturii ale trecutului. Chișinău: Timpul, 1985. 168 p.
89. Marco M. Particularitățile covoarelor populare de pe teritoriul de confluență etnică din raionul Camenca. În: Buletin științific. Ediția 3. Chișinău, 1990, p. 153-163.
90. Marcus S. Semiotica matematică a artelor vizuale. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982. 409 p.
91. Mardare Gh. Ce înseamnă șănătău. În: Orizontul, 1968, nr. 11, p. 54.
92. Mardare Gh. Manifestări ieratică ale imaginativului în decorul covoarelor vechi românești din Basarabia. În: Arta '94. Seria artă plastică, 1994, p. 43-51.
93. Marghescu G. Introducere în antropologia culturală. București: Editura Fundației Române, 1999. 237 p.
94. Marinescu M. Arta populară românească. Țesături decorative. Cluj-Napoca: Dacia, 1975 .128 p.
95. Meyer F. S. Ornamentica: o gramatică a formelor decorative. Vol I. București: Meridiane, 1988. 395 p.
96. Meyer F S. Ornamentica: o gramatică a formelor decorative. Vol II. București: Meridiane, 1988. 389 p.
97. Mihalcu M. Fața nevăzută a formei și culorii. Enciclopedia îndeletnicirilor tehnico-artistice populare vechi de la A la Z. București: Tehnica, 1996. 304 p.
98. Moisei L. Continuitatea poporului român în lumina interferențelor ornamenticii tradiționale. În: Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, 2014,. p. 185-193.
99. Moisei L. Ornamentica tradițională: aspecte etnografice. În: Revista de Etnologie și Culturologie, 2010, vol. VII, p. 100-105.
100. Moisei L. Imaginea calului și călărețului în arta populară românească: aspecte istorico-mitologice. În: Revista de Etnologie și Culturologie, 2011, vol. IX-X, p. 277-283.
101. Moisei L. Limbajul simbolic al ornamentelor. În: Revista de cultură „InterArtes”, 2014, nr.4, anul III, p. 109-113.
102. Moisei L. Motive folclorice în ornamentica tradițională. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materialele Conferinței Internaționale, 11-12 decembrie 2014. Chișinău: „Grafema Libris”, 2015, p. 150-157.
103. Moisei L. Funcțiile și dimensiunile ornamenticii ca parte integrantă a artei populare.În: Patrimoniul cultural național și universal: dialog istoric. In onorem Valeria Cozma. Materialele Conferinței Științifice, Chișinău: Pontos, 2014, p. 220-226
104. Moscovici S. Buschini F. Metodologia științelor socioumane. Iași: Polirom, 2007. 557 p
105. Mușu O. Din istoria formelor de cultură arhaică. București: Științifică, 1973. 263 p.

106. Mușulea I. Metode și instrumente de cercetare etnologică. Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene, 2011. 663 p.
107. Nicolescu C. Secția de artă veche românească. București: Meridiane, 1965. p. 28.
108. Nistoroiaia Gh. Ștergare populare. București: Arta grafică, 1975.
109. Olteanu Șt. Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969. 460 p.
110. Oprescu G. Arta țărănească la români. București, 1922. 73 p.
111. Oprescu G. Istoria artelor plastice în România. Vol I. București: Meridiane, 1968.
112. Pavel E. Vulcănescu R. Studii de etnologie românească. Iași: Junimea, 1990. 228 p.
113. Peirce Ch. Semnificație și acțiune. București: Humanitas, 1990. 346 p.
114. Petrescu P. Arcade în timp. București: Eminescu, 1983. 341 p.
115. Petrescu P. Motive decorative celebre. București: Meridiane, 1971. 147 p.
116. Petrescu P. Stahl H. Scoarțe românești. București: Meridiane, 1966. 32 p.
117. Petrescu P., Stoica G. Arta populară românească. București: Meridiane, 1981. 146 p.
118. Pop M. Obiceiuri tradiționale românești. București: Meridiane. 192 p.
119. Popescu I. Foloasele privirii. București: Paedia, 2002. 162 p.
120. Popescu M. Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice. București: Meridiane, 1998. 221 p.
121. Postolachi E. Covorul moldovenesc în dificultate. În Akademos, 2011, nr. 4 (23), p. 113-119
122. Postolachi E. Mărturii despre covoare ca parte componentă a culturii etnice// Revista de Etnografie, 2005, nr. 1, p. 40-56.
123. Postolachi E. Mărturii despre tradiție și inovație în arta populară a satului moldovenesc în prima jumătate a secolului XX. În : Revista de Etnografie, 2005, nr.1, p. 4-14.
124. Postolachi E. Țesăturile în ritualul de înmormântare. Funcții și mesaje simbolice. În: Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei, 2011, vol. XI, p.271-293.
125. Postolachi E. Zelenciuc V. Covorul moldovenesc. Chișinău: Timpul, 1990. 132 p.
126. Prut C. Calea rătăcită. O privire asupra artei populare românești. București: Meridiane, 1991. 156 p.
127. Raliade R. Aspecte ale aculturației actuale. În: Datina. Periodic constănțean de cultură tradițională, 2008, nr. 50, p. 3-5.
128. Read H. Originile formei în artă. București: Univers, 1971. 245p.
129. Russu S. Ornament și simbol: Covoare și broderii orientale. București, 1985. 30 p.
130. Saussure F. Curs de lingvistică generală. Iași: Polirom, 1998. 432 p.

131. Sârbu C., Tofan C. Vechi motive decorative românești. O abordare plastică contemporană. În: *Arta și tradiția în Europa. Studii de specialitate. Comunicări de la Festivalul Internațional. Ediția a III-a.* Iași: Spiru Haret, 2012, p. 245-249.
132. Shepherd R., Shepherd R. 1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă. Oradea: Aquila, 2007. 352 p.
133. Simac A. Creația Mariei Saca Răcilă în contextul tapiseriei naționale. În: *Arta'98*, p. 42-45.
134. Simac A. Dialogul între tradiție și modern în creația Mariei Saca Răcilă. În: *Akademos*, 2012, nr. 1 (24), p.142- 147.
135. Simac A. Tapiseria contemporană din Republica Moldova : (Evoluția tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960-2000). Chișinău: Știința, 2001. 160 p.
136. Slătineanu B. Studii de artă populară. București: Minerva, 1972. p. 280.
137. Stahl H. P. Folclorul și arta populară românească. București: Meridiane, 1968. 51 p.
138. Stati S. Probleme actuale ale semanticii lingvistice. În: *Limbaj, logică, filozofie*. București: Editura Științifică, 1968, p.35-50.
139. Stoica G. Interiorul locuinței țărănești. București: Meridiane. 1973. 58 p.
140. Stoica G. Petrescu P. Dicționar de artă populară. București: Editura Enciclopedică, 1997. 520 p.
141. Stoica G., Ligor D. De la fibră la covor. Coord: Postolachi E. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998. 223 p.
142. Șaranuța S. Ornamente populare moldovenești. Chișinău: Timpul, 1984. 143 p.
143. Șerb Fl., Grigorescu D. Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului. București: Eminescu, 1977. 419 p.
144. Șofransky Z. Covoare moldovenești. Chișinău: Timpul, 1990. 13 il.
145. Șofransky Z. Paleta culorilor populare. București: Editura Etnologică, 2006. 161 p.
146. Șofransky Z. Reminiscențe traco-dace în arta decorativă rusă. În: *Revista de Etnologie și Culturologie*, 2010, vol. VI, p. 18-30.
147. Șofransky Z. Semne sacre ancestrale revalorificate în cultul ortodox. În: *Datina. Periodic constățean de cultură tradițională*, 2008, nr.49, p. 11-12.
148. Șofransky Z. Ștergarul tradițional moldovenesc. București /Chișinău: Semne, 2002. 233 p.
149. Șofransky Z., Șofransky V. Cromatica tradițională românească. București: Editura Etnologică, 2012. 454 p.
150. Trifan O. Hora, arc peste timp și spațiu. <http://urbanoro.wordpress.com> [vizitat 12.12.2014].
151. Tzigara- Samurcas Al. *Arta în România*. București: Minerva, 1909. 430 p.
152. Tzigara-Samurcas Al. *Scrieri despre arta românească*. București: Meridiane, 1987. 419 p.

153. Vasilescu V. Semiotica. Ediția a III-a. Chișinău: Iulian, 2011. 128 p.
154. Vâslan G. Studii antropogeografice, etnografice și geopolitice. Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene, 2001. 442 p.
155. Vlăduțiu I. Etnografia românească: Istorie. Cultura materială. Obiceiuri, București: Editura Științifică, 1937. 508 p.
156. Vulcănescu R. Coloana cerului. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972. 268 p.
157. Vulcănescu R.. Fenomenul horal. Ediția a II-a. București: Arhetip, 1995. 216 p.
158. Zderciuc B. Arta populară în România. București: Meridiane, 1964. 173 p.
159. Zderciuc B. Covorul maramureșean. București: Meridiane, 1963. 39 p.
160. Zelenciuc V., Bâtcă M. Universul lumii țărănești, înscris într-un romb. În: Revista de Etnologie, 2001, nr.1, p. 5-14.
161. Zmeu G. Repere estetice în satul românesc. București: Albatros, 1973. 194 p.

În alte limbi :

În rusă

162. Аксаков И. Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Т. 3: Исследование украинских ярмарок. Ополчение. Путешествия за границу. Письма 1851–1860. Москва: Типография М.Г. Волчанинова, 1892. 512 с.
163. Бибилова В. И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология, N. 1, Москва: 1965 с. 3-8.
164. Герчук Ю. Что такое орнамент? Москва: Галарт, 1998. 326 с.
165. Гоберман Д. Ковры Молдавии. Кишинев: Карта молдовененяскэ, 1960. 138с.
166. Даркевич В. Символы небесных светил в орнаментике Древней Руси // Советская археология N. 4 Москва, 1960. с 56 -67.
167. Динцес Л. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. Том II. Москва, 1951. С. 32-50.
168. Клайв Э. Как читать орнамент. Москва: Рипол Классик, 2011. 256 с.
169. Коев И. Българска везбена и тъканна орнаментика. София: Държавно издателство „Септември”, 1982. 94 с.
170. Лившиц М. Декоративно прикладное искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1980. 100 с.
171. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976. 366 с.

172. Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. Статьи по семиотике и топологии культуры. Том I. Таллин: Александра, 1992. 529 с.
173. Лукианец О. Молдавские коллекции в собраниях Государственного Музея Этнографии народов СССР. Кишинев: Щтиинца, 1990. 125с.
174. Никогло Д. Отношение к труду в гагаузском фольклоре и поэзии. În: Revista de Etnologie și Culturologie. Vol. III. Chișinău, 2011. P. 196-200.
175. Постолаки Е. Молдавское народное ткачество. Кишинев: Штиинца, 1987. 250 р.
176. Рыбаков Б. Искусство древних славян // История русского искусства. Том I. Москва, 1953. с 70-79.
177. Тагирова Р. Сюжетные ковры Азербайджана. Баку: Ишыг, 1988. 114 р.
178. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах. Том. I. Москва: Искусство, 1971. 288 с.

În franceză:

179. Abrial A. L'Alsace en rouge et blanc. Alsace: Mango Pratique, 2010. 79 p.
180. Bănățeanu T. Focșa M. Ornement dans l'art populaire roumain. Bucarest: Meridiane, 1963. 50 p.
181. Herseni T. Le dragon dace. În: Ethnologica, 1979, nr.1, p. 13-22.
182. Kepinski C. L'Arbre stylisé en Asie occidentale au 2 millénaire avant J. C. Paris, 1982. 123 p.
183. Roux J.P. Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques. Paris: Epuise, 1966. 477 p.
184. Todorov T. Theories du symbole. Paris: Seuil 1977. 378 p.

În engleză:

185. Boteman – Faraday C. European and american carpets and rugs, Antique Collectors' Club. England: Suffolk, 1990. 165 p.
186. Morgan L. Ancient Society. London, 1877. <http://classiques.uqac.ca/> [vizitat 02.04.2015].

În germană:

187. Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. Leipzig: Edition Leipzig, 1981. 220 p.

În estoniană:

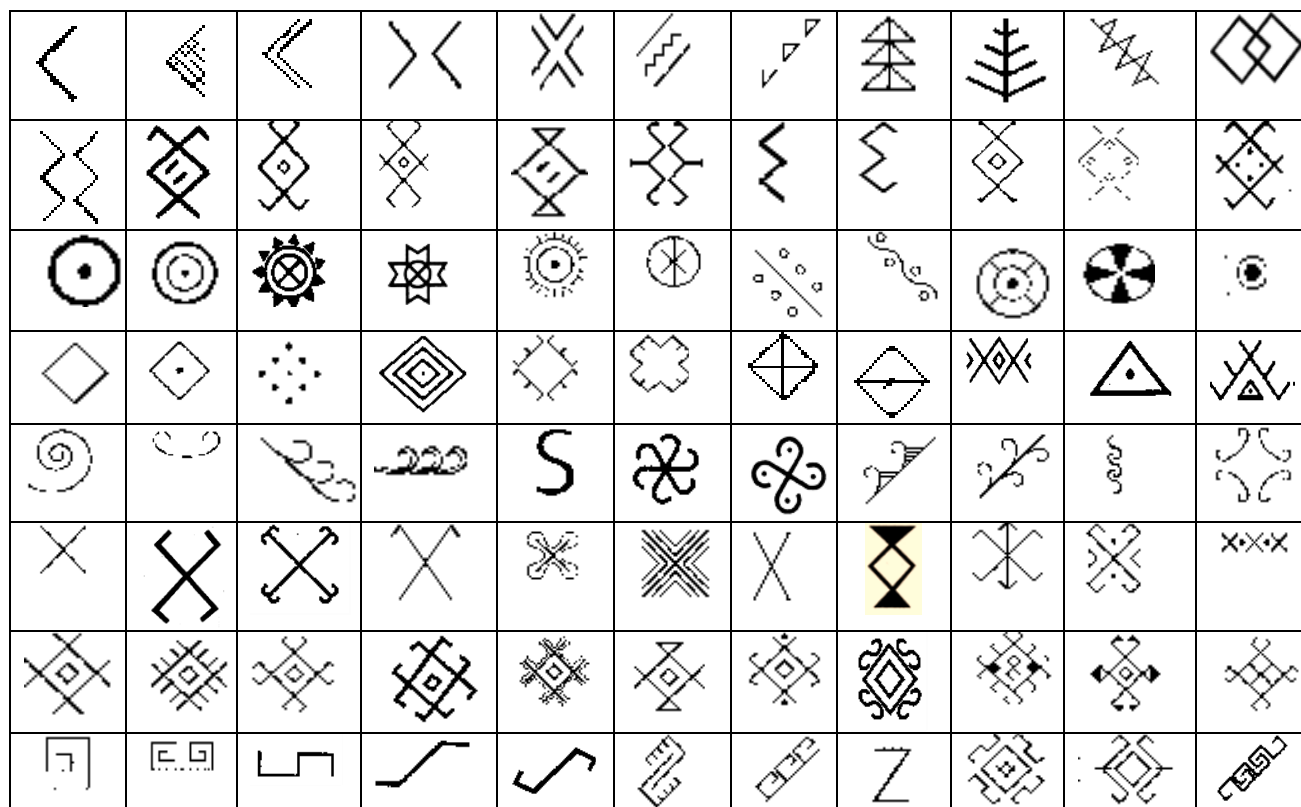
188. Kaarma M., Aino V. Eesti rahvarõivad. Tallin: Eesti Raamat, 1981, 457 p.
189. Kuma H. Eesti rahvavaibad. Tallin: Kirjastus Kunst, 1976. 78 p.
190. Veveris E., Kuplais M. Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā. Rīga: Avots, 1989. 223 p.

A1.1. Semne ale sistemului de comunicare/scriere devenite simboluri și motive decorative ale artei ornamentale. Elaborat de autor în baza sursei [3, p.30].

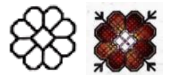




Linear A	Hieroglifo-cretană	Hieroglofo-hitită	Cultura Harapa	Linear B	Scriera din Cipru	Simboluri în arheologia românească	Simboluri populare românești

A2.1. Simboluri ale soarelui în ornamentica textilă.

Elaborat de autor în baza surselor [60, 116-119].



A2.2. Ornamente lituaniene derivate din cultul soarelui.

<i>Ornamente lituaniene</i>	<i>Semnificația ornamentelor</i>
 Soarele	Semnul vieții și mișcării eterne. Conform simboliștilor aduce binecuvântare, căldură și lumină în familie [70, 58, 31].
 Crucea dublă	Marchează începutul anului nou solar. În ornamentica țesăturilor este semn apotropaic și face conexiunea cu Dumnezeu [187].
 Luceafărul	Reprezintă semnul stelei de dimineață. Simbolizează victoria luminii asupra întunericului, alungă spiritele malefice [190].
 Sfăditele	Conform specialiștilor în domeniu, sfăditele sunt jumătăți care pot exista doar împreună, cu forțe egale și au nevoie una de cealalta pentru a fi în echilibru. De obicei reprezintă contrariile care se atrag: bine și rău, zi și noapte, feminin și masculin [190].
 Svastica	În ornamentica țesăturilor lituaniene este numită crucea de foc, simbolizează energia soarelui, atrage fericirea, semn apotropaic.

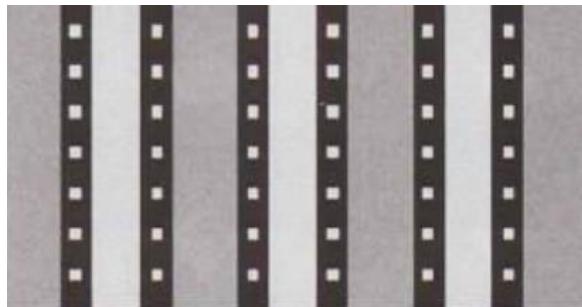
Structuri decorative fragmentare. Conform sursei [60, p. 101-102].

A3.1. Prin învrâstare simplă



Alternanță bicoloră

A3.2. Prin combinare de vrâste simple și alese



Predominarea vrâstelor simple



Alternanța de “praguri”, mărginite de „genuțe”



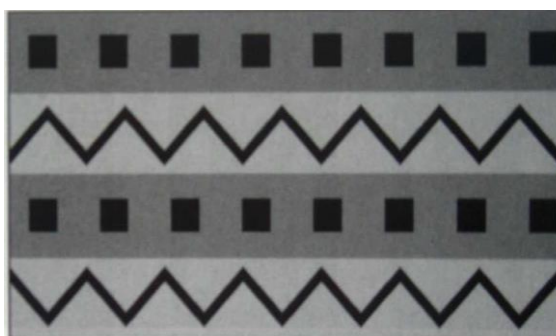
Egalitate între vrâstele simple și cele alese



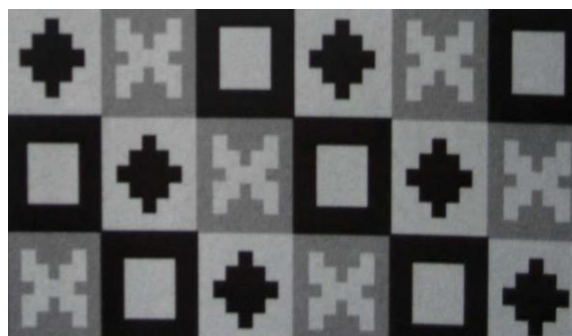
Alternanță transversală



Predominarea vrâstelor alese



Alternanță longitudinală



Alternanță în casete sau batiste, dispuse oblice

Structuri decorative unitare. Conform sursei [60, p. 103-105].



În piepteni



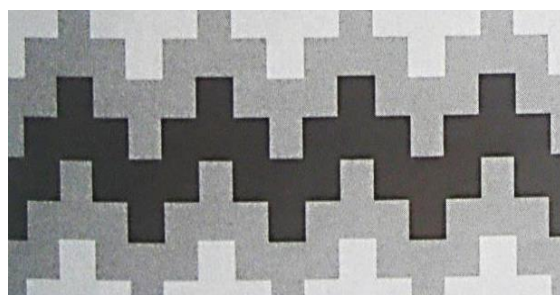
În nouri și roate



În stâlpișori oblonășe sau coasta vacii



În roate mici



În costișăt



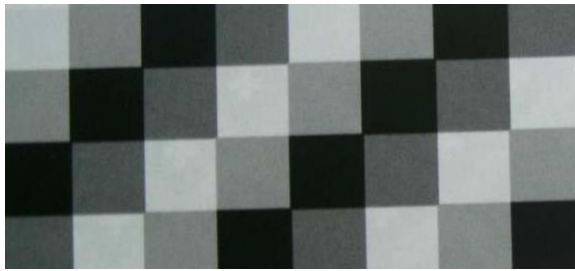
În roate mari



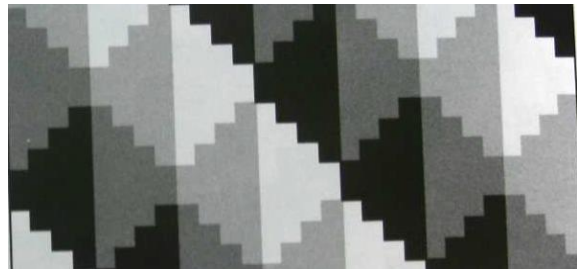
În vrâste frânte



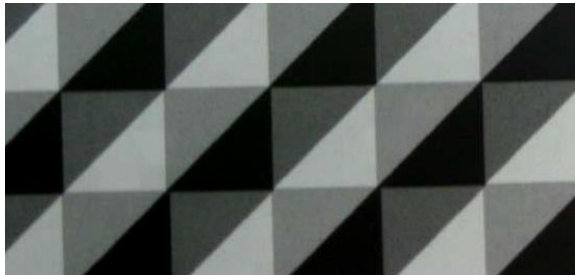
În roate pline



În pave costițate



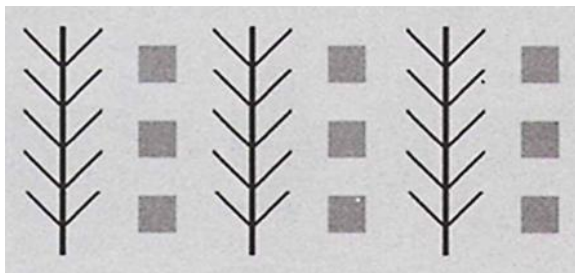
În jumătăți de roate



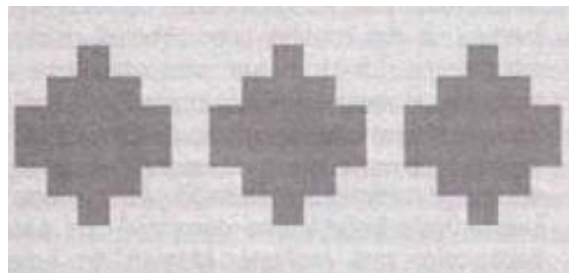
În zimți



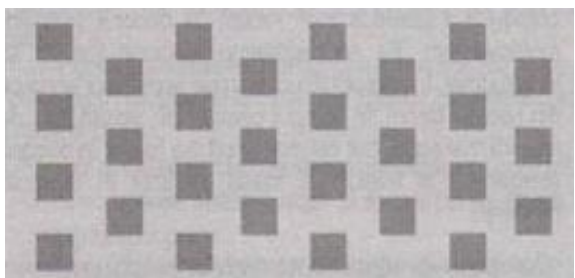
În sferturi de roate



Alternanță transversală



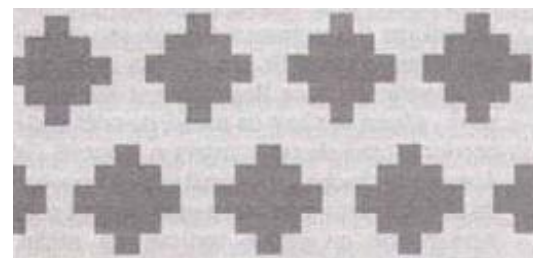
Înșiruire longitudinală într-un ax



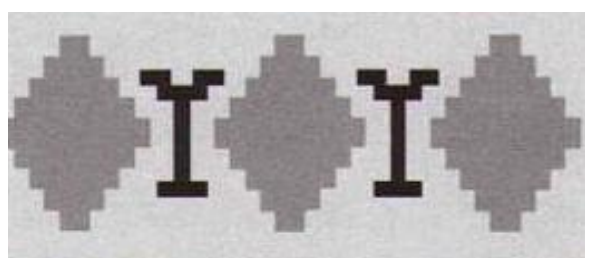
Distribuire



În sferturi de roate



Înșiruire longitudinală în două axe



Alternanță longitudinală într-un ax

Motive geometrice în ornamentica țesăturilor din lână.



A5.1. Scoarță, sf. sec XIX.
S. Cureșnița, r. Soroca.



A5.2. Scoarță "Coasta vacii", 1939.
S. Palanca r. Călărași.



A5.3. Scoarță *Oblonașe șuvoaie* 1869.
S. Crișcăuți, r. Dondușeni.



A5.4. Scoarță în roate și nouri.

S. Crișcăuți, r. Dondușeni.



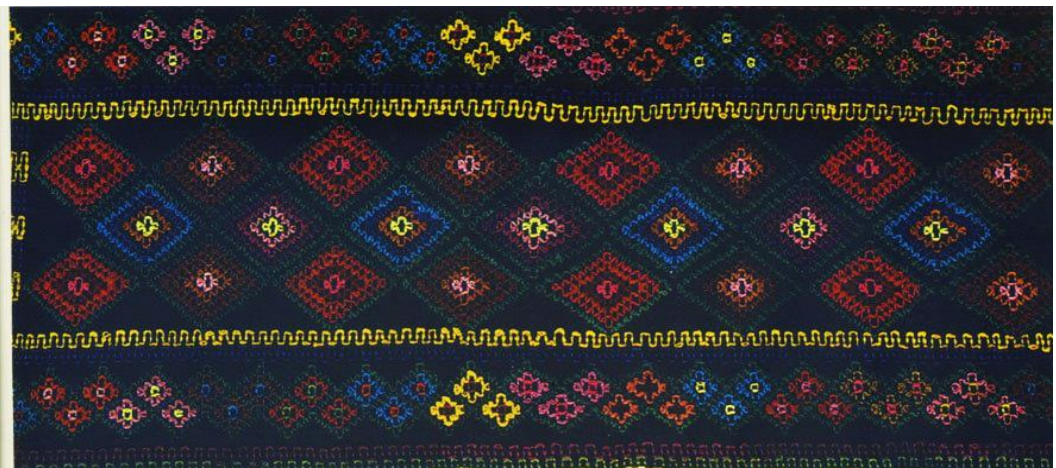
A5.5. Păretar *Rumba*.
Muzeul Casa Părintească.
S. Palanca, r. Călărași.



A5.6. Scoarță în romburi, în roate,
sf. sec XX.
S. Cotireni, r. Ungheni.



A5.7. Mișurcă *Romb*, 1978. S. Hâncești, r. Fălești.



A5.8. *Rumba* sau *roate concentrice*.



A5.9. Scoatță *Coarnele berbecului*
Rezervația Cultural Naturală Trebujeni, Orhei



A5.10. Scoatță *Coarnele berbecului*.
S. Rădenii Vechi, r. Ungheni.



A5.11. Scoarță *Stele* .



A5.12. Păretar *stele și coarnele berbecului*.

S. Semeni, r. Ungheni.

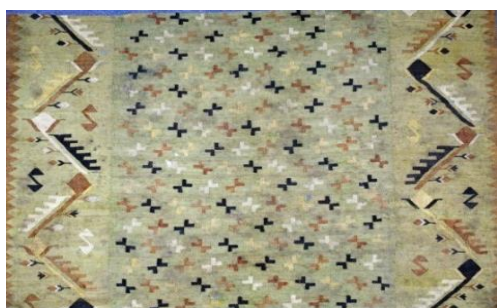


A5.13. Scoarță *Unduirea apei*, sec XIX.

S. Bahmut, r. Ungheni.



A5.14. Scoarță cu *S-uri, valuri și picături de ploaie*.
Centrul de meșteșuguri „Arta Rustică”, r. Orhei.



A5.15. Scoarță *Picături de ploaie*.

S. Rotunda, r. Edineț.



A5.16. Păretar, prima jum. a sec. XX.

Muzeul Ținutului Cahul.



A5.17. Scoarță cu motivul *prescurii*.
Nordul Moldovei (Câmpia Sorociei).



A5.18. Scoarță *Prescura și brăduți*
Zona de Sud a Moldovei



A5.19. Cover în table sec. XX.
Colecția personală e etnografului E. Postolachi

A5.20. Scoarță în batiste.
C M „Arta Rustică”. S. Clișova Nouă, r. Orhei



A5.21. Fragmente de scoarță în roate, stele și luceferi



A5.22. Lăicer, mij.sec XIX. MNEIN

Motive fitomorfe în ornamentica țesăturilor din lână.



A6.1. Cover “*Pomul vieții în vază*”, 1913.
Muzeul Casa Părintească. S. Palanca, r. Călărași.



A6.2. Cover *Trifoi cu patru foi*.
Complexul de meșteșuguri „Arta Rustică”.



A6.3. Scoartă *Bucheții*.
S. Crișcăuți, r. Dondușeni, 1962.



A6.4. Cover cu *motive fito-, zoo- geo- antropomorfe*
Sec. XX, Casa Muzeu „Alexei Mateevici”, r. Căinari



A6.5. Cover *Colacul miresei*.
sf. sec XIX. MNEIN



A6.6. Cover cu *vrăste, pomi, păsări, coarnele berbecului*
Complexul de Meșteșuguri „Arta Rustică”



A6.7. Păretar. *Pomul vieții*
MNIEU



A6.8. Păretar *Pomul vieții*
Câmpia Sorocii



A6.9. Reprezentări ale *pomilor* pe covoarele tradiționale. MNEIN.



A6.10. Detaliu de păretar cu reprezentări ale *pomului*. Din colecția MNEIN.



A6.11. Reprezentări ale *pomului vieții* pe covoarele din sec XIX. Patrimoniul MNEIN.



A6.12. *Pomul vieții sau Coloana înfinitului.*
Complexul de meșteșuguri „Arta Rustică”.



A6.13. *Pomul vieții, tiparul dacic*
însoțit de romburi și reprezentări antropomorfe



A6.14. Detalii de păretare cu reprezentări ale *pomului vieții*, sec XIX.



A6.15. *Cover. Pomul vieții.*
Complexul de meșteșuguri „Arta Rustică”.



A6.16. *Detaliu de scoarță cu pomul vieții, 1854*
Mănăstirea Văratec. România.



A6.17. *Scoarță, începutul sec XIX.* Din colecția MNEIN.



A6.18. Scoarță, *spicul, coarnele berbecului*.
S. Satul Nou, r. Cimișlia. MNEIN.



A6.19. Scoarță cu reprezentări ale *spiculului*.
Complexul de meșteșuguri „Arta Rustică”.



A6.20. Scoarță, încep. sec. XIX. Colecția MNEIN.



A6.21. Scoarță. Fragmente din chenar.



A6.22. Scoarțe cu motive fitomorfe. Mst. Agapia.

Covoare cu motivul *Podnosul* din colecția etnografului Elena Postolachi, secolul XX.



A7.1. Covor, *Podnosul mare* cu cinci câmpuri



A7.2. Covor /*podnosul mare*, chenar căpșuna



A7.3. Război *Podnosul* cu lăcrimioare, chenar macii



A7.4. Covor 7 frați, sec XX.



A7.5. Covor *Podnosul* cu margine potcoava



A7.6. Covor *Podnosul* cu margine națională

Țesături din Republica Moldova cu motive avimorfe, zoomorfe.



A8.1. Scoarță *Păunii*, sec XIX din casa Mitropoliului Gurie Grosu.



A8.2. Scoarță *păunii*, sau *anotimpurile vieții*, sec. XX. S. Popeștii de Sus, Florești, MIES.



A8.3. Scoarță *Cocoșul* decorat cu *motive florale* sf. sec. XIX. S. Rublenița, r. Soroca, MIES.



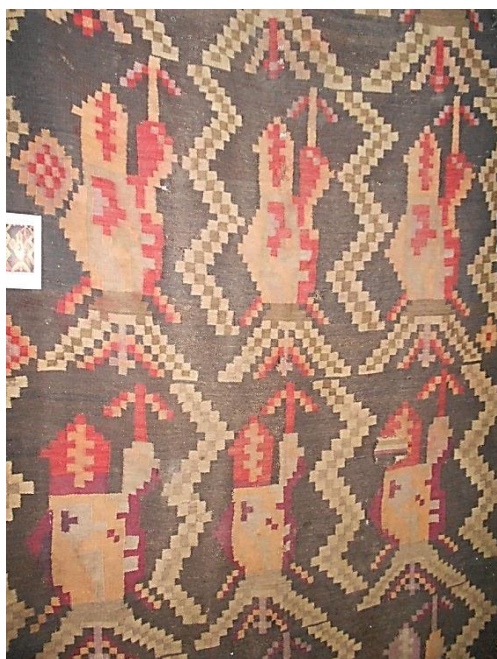
A8.4. Scoarță *Cocoșii*, a doua jum a sec. XIX. Lunca Prutului de mijloc.



A8.5. Cover *Cucul*, sec XIX. Muzeul de Istorie și Etnografie. “Lazăr Dubinovschi” S. Horesti, r. Fălești.



A8.6. Cover, 1896. Provine din familia lui Ion Incuț. Muzeul Național de Istorie a Moldovei.



A8.7. Scoarță *Cocoșul* , încep sec. XX.
S. Cotireni, r. Ungheni.



A8.8. Reprezentări ale păsărilor în ornamentica
țesăturilor de lână.



A8.9. Cover *Papagalii*.
Muzeul ținutului Cahul, 1901.



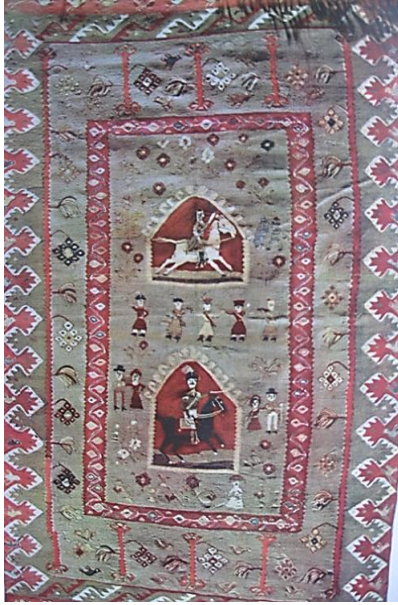
A8.10. Cover cu motive avimorfe și fitomorfe
MNEIN.



A8.11. Cover *Racii*, sf. Sec XIX.
Din colecția MNEIN.



A8.12. Cover cu reprezentări ale păsărilor
Centrul de meșteșuguri „Arta Rustică”.



A8.13. Scoarțe oltenești cu *calul și călărețul*, însoțit motive fitomorfe și antropomorfe



A8.14. Cover *Păianjenii*. C.M. „*Arta Rustică*”, S. Clișova Nouă, r. Orhei

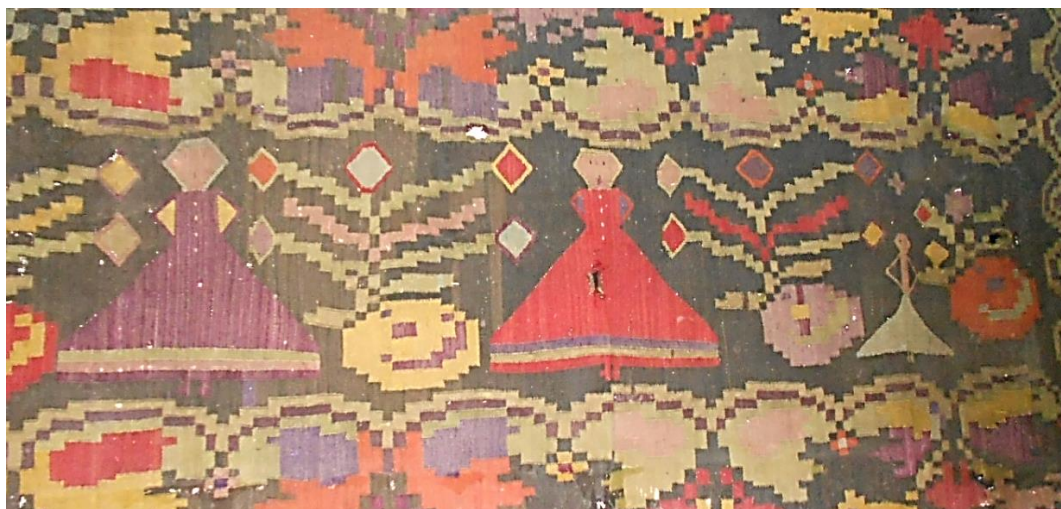


A8.15. Detaliu de cover cu imaginea *buburuzei pieptenelui*, S. Clișova Nouă, Orhei, 2012.



A8.16. Cover cu reprezentări ale *păsărilor*. Din colecția MNEIN.

Reprezentări ale motivelor decorative antropomorfe pe țesăturile din lână



A9.1. Covor *Păpusile*. Sec. XVIII. Muzeul de Istorie și Etnografie, or. Leova.



A9.2. Detaliu de cergă. *Hora femeilor*.
Sec. XVIII. S.Mateuți, r. Rezina.

A9.3. Detalii de covoare cu *motive antropomorfe*.
Sec. XVII-XX.



A9.4. Reprezentări antropomorfe.



A9.5. Reprezentări antropomorfe



A9.6. Detaliu de covor cu motivul *Hora*. Complexul de meșteșuguri „Arta Rustică” .

S. Clișova Nouă, r. Orhei



A9.7. Reprezentări ale mîinii pe un lăicer din Văratec.



A9. 8. Scoarță *Chipul femeii*



A9.9. *Pomul vieții și chipul femeii*

Din colecția MNEIN



A9.10. *Laicer.*



A9.11. *Covor. Pieptenele sau mâna, și rozeta*
Motive antropomorfe și geometrice



A9.12. *Covor Vinzatorul de pasarele, 1850*
S. Băcsăneni, r. Călărași



A9.13. *Covor Domnițele.*
S. Ignăței, r. Rezina

Motive decorative în ornamentica țesăturilor din fibre textile vegetale



Cearșaf. *Pasărea raiului*.
S. Ulmu, r. Ialoveni



Lenjerie de pat *Păunii*.
s. Clișova Nouă, r. Orhei
A10.1. Detalii de lenjerie pentru pat



Lenjerie de pat.
Dobreni (România)



A10.2. Ștergare cu *pasări, flori în vază, trandafiri, hora*.
Horboțica conține elemente ornamentale precum *hora femeilor, ochiul bouului, frunza viței de vie*.
S. Costești, r. Ialoveni



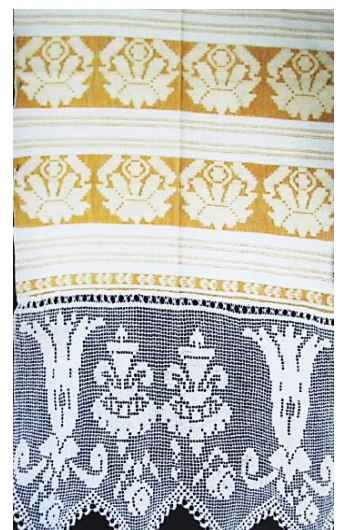
A10.3. Ștergare de ritual de ritual *pomul vieții, pasări, coarnele berbecului, steaua*.
S. Codru, r. Telenești



A10.4. Ștergare de cununie cu *inițialele mirilor*, flori și cununii. Horboțica conține ornamente florale
S. Palanca, r. Ștefan Vodă. S. Olănești, r. Ștefan Vodă



A10.5. Prosoape de nuntă cu *inițialele mirilor*, *ramul de laur*, *pasărea sacră*, *trandafiri*.
s. Olănești, r. Ștefan Vodă.



A10.6. Prosoape de nuntă, *inițialele mirilor*, *vrejul*, *prescura*, *felinarele*, *cununiile*.
S. Țibulica, r. Dubasari, 1886.



A10.8. Ștergar de ritual.
S. Tartaul, r. Cantemir.



A10.9. Ștergar *Cocoșii*.
MNEIN.



A10.10. Ștergar *Cocoșii*.
S. Tartaul, r. Cantemir.



A10.11. Prosoape cu horboțică pentru *Hora miresei*, 1932.
Strugurele, hora, păunul cu coada răsfirată, pomi,
S. Bujor, r. Hâncești.



A10.12. Prosop pentru icoană
cu motive religioase



A10.13. Ștergare din Sudul Moldovei, sec XIX. *Păsări, coronițe de flori, calul și călărețul, flori*



A10.14. Stergar cu dantelă (horboțică).
S. Codru, r. Telenești.



A10.15. Stergar de cap.
S. Cureșnița Nouă, r. Soroca.



A10.16. Stergar de icoană.
S. Ciobalaccia r. Cantemir.



A10.17. Ștergare de ceremonial.
S. Cucioaia, r. Telenești.



A10.18. Fața de masă a miresei.
S. Ursoaia r. Căușeni.



A10.19. Detaliu din năframita miresei.
S. Olănești, r. Ștefan Vodă.



A10.20. Năfrămița miresei.
S. Bujor, r. Hâncești.



A10.21. Năfrămița miresei.

S. Costești, r. Ialoveni



A10.22. Șorțul tinerei gospodine.



A10.23. Fețe de masă pentru nuntă.

S. Ursoaia, r. Căușeni



A10.24. Fețe de masă. Detalii de horboțică.

S. Ulmu, r. Ialoveni



A10.25. Fețe de pernă brodate. Motive *fitomorfe*.
S. Izvoare, r. Florești



A10.26. Perne. Motive *florale și geometrice*
S. Năpădeni, r. Ungheni



A10.27. Șervețel decorativ. *Horele*.

A10.28. Șervețel decorativ brodat

S. Fundurii Vechi, r. Glodeni

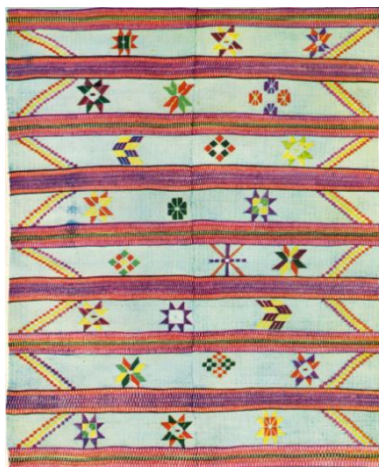
Motive decorative pe țesături din Estonia, Lituania, Grecia, Suedia, Norvegia, Austria, Franța, Italia, Danemarca, Bulgaria, Spania, Rusia.

Din fototeca personală și conform surselor [179, 187, 188, 189, 190]

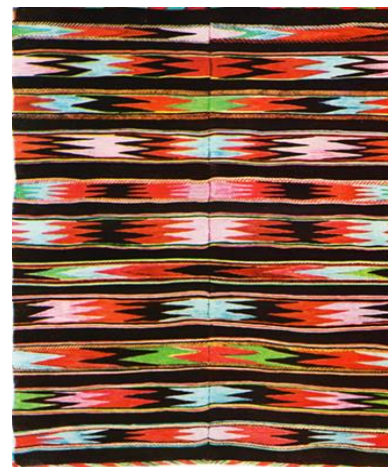
Țesături din Estonia.



A11.1. Motive geometrice și fitomorfe.



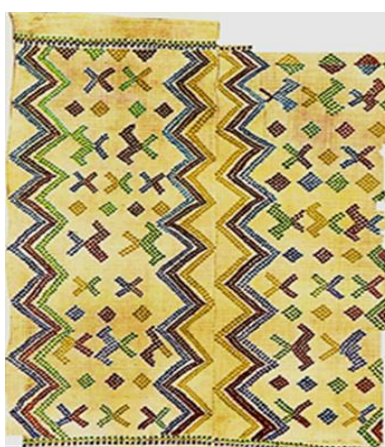
A11.2. Motive geometrice (vrâste, valuri) și astrale (stele)



A11.3. Păretar cu vrâste și alesături geometrice



A11.4. Motive astrale și geometrice



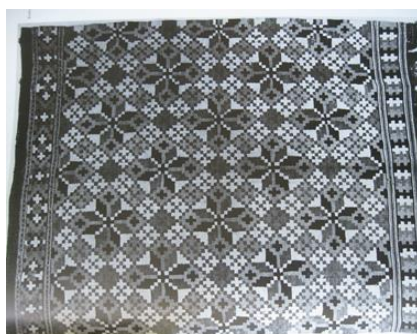
A11.5. Motive avimorfe (pasărea) și motive geometrice (valuri)



A11.6. Motive antropomorfe, astrale și fitomorfe



A11.7. Țesătură din Estonia



A11.8. Țesături din Norvegia. Motive astrale și geometrice

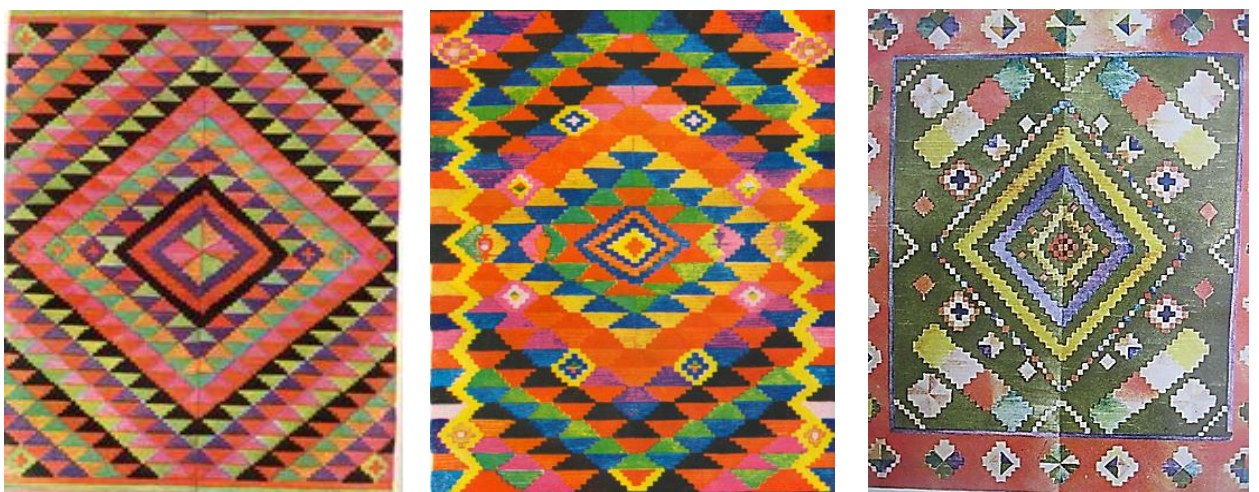




A11.9. Covoare din Estonia. Ornamentate cu *vrâste*, *romburi*, *flori*, *cruci*, *luceferi*, *stele*



A11.10. Covoare tradiționale din Estonia. Ornamentate cu motive geometrice (*rombul*, *valurile*), fitomorfe (*pomul vieții*, *tipar dacic*), antropomorfe (*bărbați și femei*) și astrale (*stele*, *luceferi*).



A11.11. Reprezentări ale *rombului*, *valurilor* pe țesăturile din Estonia.



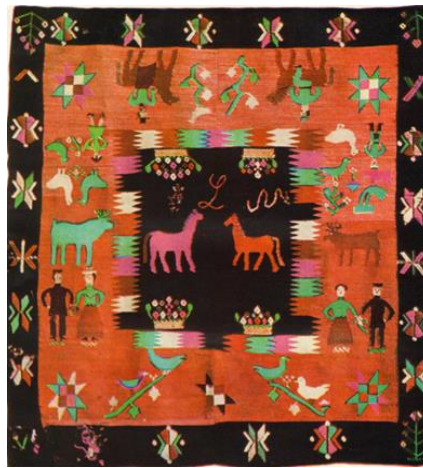
A11.12. Țesătură din Estonia.
Pomul vieții.



A11.13. Țesături din Lituania. *Rombul, spirala unghiulară, roatele înlănțuite pasărea, steaua, valuri, figuri antropomorfe.*



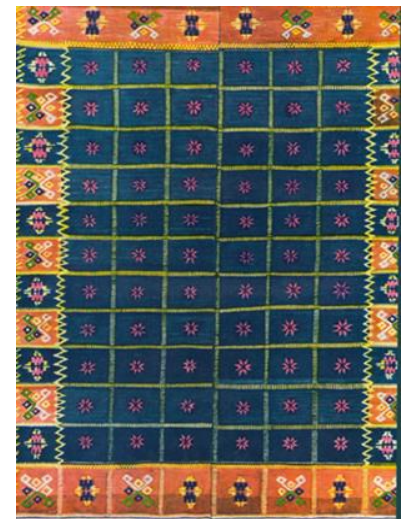
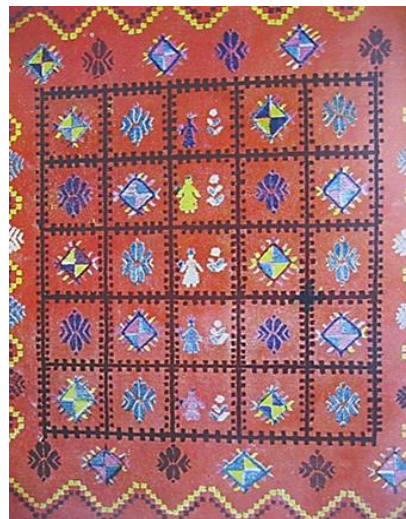
A11.14. Vrăste, păsări, luceferi creguțe cu flori.



A11.15. Păsări, monograme, stele cai, figuri antropomorfe.
Țesături din Estonia.



A11.16. Ornamente astrale, antropomorfe.



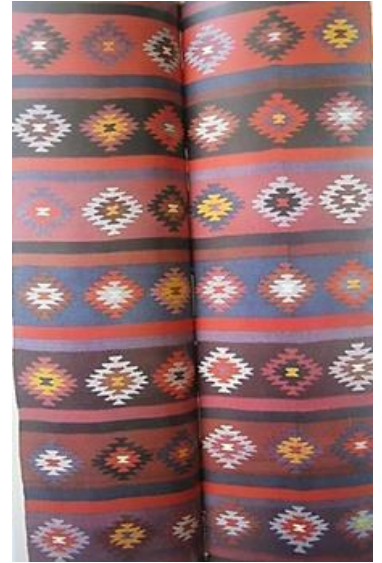
A11.17. Țesături din Estonia.
Valuri, romburi, flori, motive geometrice și antropomorfe.



A11.18. Țesătură, Italia.
Calul și călărețul flori etc.



A11.19. Covor, Suedia.
Rombul, valurile, pomul vieții.



A11.20. Chilim, Grecia.
Vrâste și roate.



A11.21. Chilim, Grecia.
Motive geometrice.



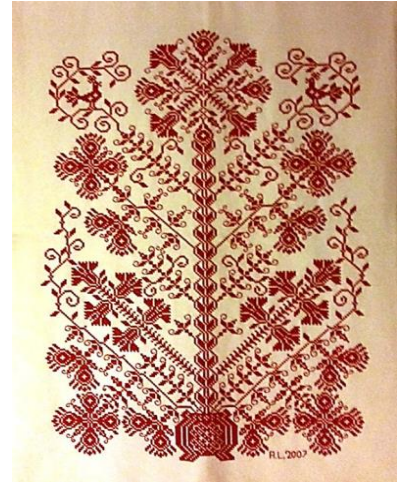
A11.22. Detaliu de țesătură.
cocoși și floare, Danemarca.



A11.23. Detaliu de țesătură.
calul și călăreții, Suedia.



A11.24. Țesături din Alsacia (Franța). Pomul vieții, păsări, valuri, coronița, hora, inima, cocoșul.



A11.25. Țesături din Austria, or. Stadel,
 Reprezentări ale pomului vieții, însoțit de păsări și căpăi,
 Foto: Z. Șofransky, 2013



A11.26. Pomul vieții
 Lituania

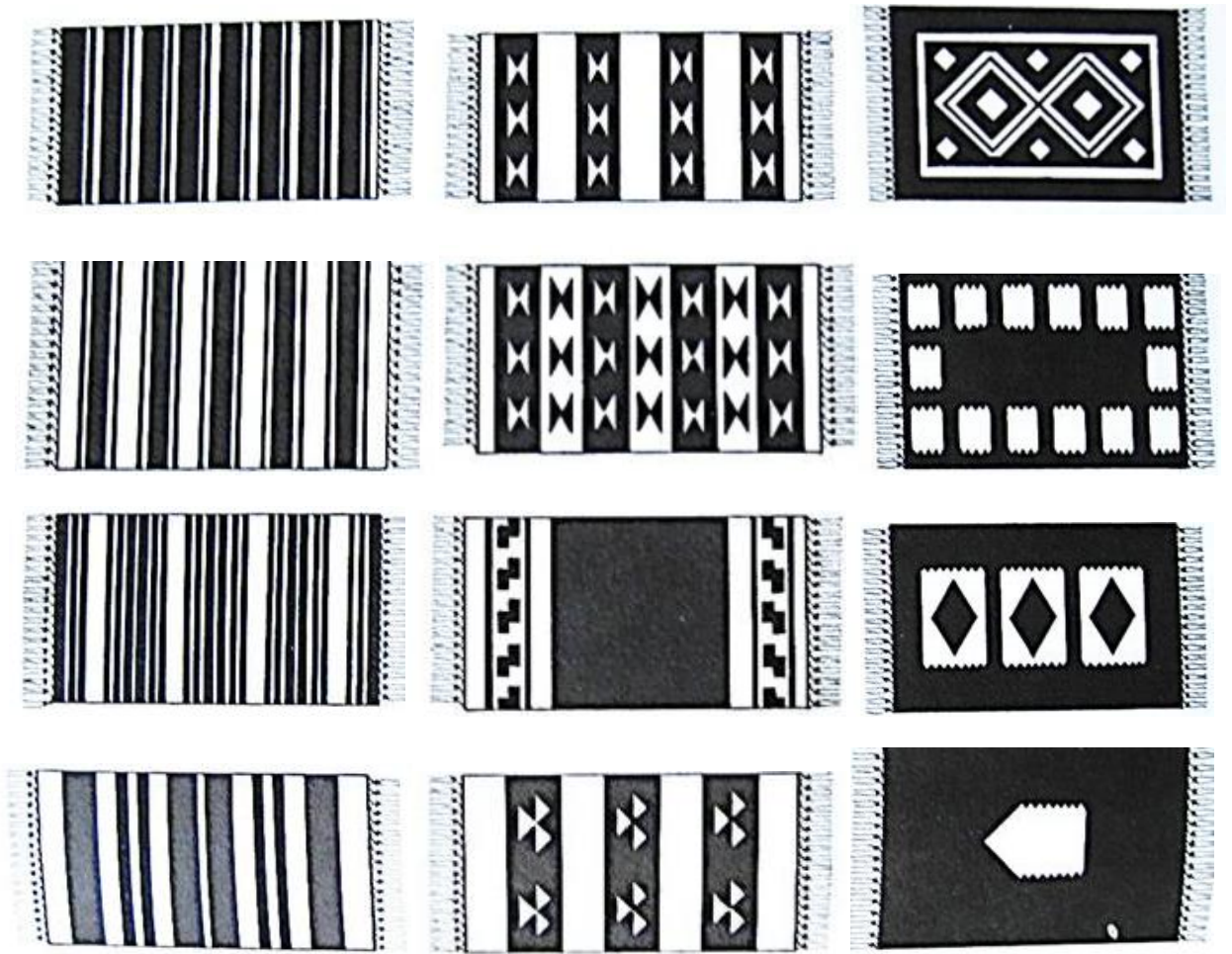
A11.27. Pomul vieții
 Albania

A11.28. Pomul vieții
 or. Stadel, Austria



A11.29. Țesături din fibre textile, Norvegia.

A11.30. Cover, Estonia.



A11.31. Țesături din Bulgaria. Reprezentări geometrice.



A11.32. Covoare, Rusia. Motive geometrice.



A11.33. Covor, Spania. Valuri, triunghiuri, roate, coarnele berbecului.

Covoare tradiționale din Azerbaidjan



A12.1. Cover *Ercivan*. Shrvan Azerbaidjan.



A12.2. Cover *Shrvan* Azerbaidjan.



A12.3. Cover *Sirtcici* Khuba.



A12.4. Cover *Borchali* Kazah. Azerbaidjan.



A12.5. Cover *Zili* Kazah.



A12.6. Cover *Zeyva* Khuba.



A12.7. Cover *Shrvan* Azerbaidjan.



A12.8. Cover *Kohne Gence*.

LISTA INFORMATORILOR
Cercetări de teren. Anii 2010-2014

Nr	Numele, prenumele informatorului	Anul nașterii	Raionul/ Municipiul	Localitatea Satul/comuna
1.	Anghel Maria	1949	Orhei	Sat. Peresecina
2.	Balan Lidia	1946		Sat. Trebujeni
3.	Crăciun Nina	1951		Sat. Tabăra
4.	Pșeneac Angela	1973		Sat. Tabăra
5.	Popescu Ecaterina	1954		Sat. Clișova Nouă
6.	Barancea Elena	1954	Ialoveni	Sat. Costești
7.	Borta Agafia	1928		Sat. Costești
8.	Cimpoi Maria	1960		Sat. Costești
9.	Mereacrea Tatiana	1942		Sat. Costești
10.	Sprânceană Valentina	1951		Sat. Costești
11.	Munteanu Ana	1935		Sat. Molești
12.	Munteanu Elena	1950	Sat. Ulmu	
13.	Bacu Valentina	1970	Ciadâr- Lunga	Sat. Gaidara
14.	Balcani Irina	1959		Sat. Gaidara
15.	Berezin Ludmila	1958	Edineț	Sat. Brânzeni
16.	Sârbu Ludmila	1950		Sat. Cuconeștii Noi
17.	Guzun Valentina	1958		Sat. Gordinești
18.	Bruma Andrei	1940	Florești	Sat. Varavareuca
19.	Gruscean Maria	1956		Sat. Izvoare
20.	Ovaciuc Casandra	1958		Sat. Izvoare
21.	Sârbu Iulia	1970		Sat. Izvoare
22.	Bușteac Eudochia	1960	Leova	-
23.	Fiodorova Valentina	1962		-
24.	Ciubotaru Ana	1964	Călărași	Sat. Băcsăneni
25.	Popa Tatiana	1962		Sat. Palanca
26.	Ciumac Ala	1978	Rezina	Sat. Ignăței
27.	Lazarescu Ioana	1976		Sat. Ignăței
28.	Leonte Lucia	1953		Sat. Ignăței

29.	Iacob Ecaterina	1948	Dubăsari	Sat. Țibulica
30.	Bolfosu Svetlana	1970	Mun. Chișinău	Or. Cricova
31.	Crudu Elena	1948		Com. Cruzești
32.	Gratii Claudia	1945		Com. Cruzești
33.	Țurcan Efrosinia	1932		Com. Cruzești
34.	Rusu Galina	1956		Sat. Budești
35.	Cebotari Efimia	1932	Soroca	Sat. Hristici
36.	Lungu Semion	1957		Sat. Vădeni
37.	Lungu Serafima	1956		Sat. Vădeni
38.	Manea Nina	1954		Sat. Căinari Vechi
39.	Revenco Elena	1932		Sat. Cureșnița Nouă
40.	Șoldan Svetlana	1963		Sat. Rublenița
41.	Onuța Eleonora	1950	Hâncești	Sat. Bujor
42.	Harbuzaru Alexandra	1945		Sat. Bujor
43.	Maftai Ana	1958		Sat. Bujor
44.	Gârbu Maria	1948	Ungheni	Sat. Năpădeni
45.	Bargan Marfa	1960		Sat. Mânzătești
46.	Surdu Tatiana	1963		Sat. Năpădeni
47.	Popa Caludia	1965		Sat. Năpădeni
48.	Iuca Vasile	1963		-
49.	Livizoru Tatiana	1948	Cantemir	Sat. Tartaul
50.	Livizoru Tudor	1947		Sat. Tartaul
51.	Mărgineanu Margareta	1948	Căușeni	Sat. Ursoaia
52.	Margine Parascovia	1954	Glodeni	Sat. Ustia
53.	Pasat Parascovia	1958		Sat. Ustia
54.	Vieru Olga	1960		Sat. Fundurii Vechi
55.	Motelica Elena	1960	Telenești	-
56.	Moisei Lidia	1964		Sat. Codru
57.	Crețu Ecaterina	1934		Sat. Codru
58.	Gheorghită Eugenia	1958		Com. Mândrești
59.	Pleşca Iulia	1952	Dondușeni	Sat. Crișcăuți
60.	Spinei Elena	1963	Anenii Noi	Sat. Maximovca

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, MOISEI Ludmila declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

MOISEI LUDMILA

Data

CURRICULUM VITAE AL AUTORULUI

DATE PERSONALE:

Numele de familie și prenumele: MOISEI LUDMILA

Data și locul nașterii: 19 aprilie 1986, Chișinău

Cetățenia: MDA



STUDII:

- 2005-2008. Universitatea de Stat din Moldova. Facultatea Istorie și Psihologie. Specialitatea: Istorie. Licențiat în științe umanistice.
- 2008-2010. Universitatea de Stat din Moldova. Facultatea Istorie și Filosofie. Specialitatea: Istorie medie și modernă. Master în Științe umanistice.
- 2010-2014. Universitatea Academiei de Științe a Moldovei. Institutul Patrimoniului Cultural. Specialitatea: Etnologie, antropologie culturală și istorică.

ACTIVITATE PROFESIONALĂ

- Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, cercetător științific, 2013 – prezent.
- Liceul Teoretic „Alexei Mateevici”, psiholog, diriginte, profesor de istorie și educație civică, 2008 – 2013.

ACTIVITATE ȘTIINȚIFICĂ

Se specializează în etnologie. Sfera intereselor științifice ține de: ornamentica țesăturilor tradiționale din Republica Moldova în context etnocultural european; semantica motivelor decorative; imaginea pomului vieții în ornamentica universală, semantica motivelor ornamentale arhetipale. Rezultatele științifice sunt expuse în 23 articole științifice și de popularizare a științei.

Participantă la diverse proiecte științifice: *Proiect Instituțional 11.817.07.20F. Dimensiunea europeană a patrimoniului etnografic al Republicii Moldova (2011-2014). Valorificarea pluridimensională a patrimoniului etnocultural ca factor al armonizării și dezvoltării societății Republicii Moldova (2014-2018), Proiectul educațional, Certificarea școlii privind siguranța internetului pentru copii (2013-2014).*

Participantă la 17 foruri științifice naționale și internaționale, 23 publicații științifice și de popularizare a științei în reviste din țară și de peste hotare.

PUBLICAȚII ȘTIINȚIFICE

1. *Continuitatea poporului român în lumina interferențelor ornamenticii tradiționale.* În: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”* serie nouă, tom. 25. București: Editura Academiei Române, 2014. p. 185-193.
2. *Ornamentica tradițională: aspecte etnografice.* În: *Revista de Etnologie și Culturologie*, vol. VII, 2010, p. 100-105.
3. *Motive decorative în viziunea locuitorilor din Centrul Moldovei.* În: *Revista de Etnologie și Culturologie*, vol. IX-X. Chișinău: Editura „Magna-Princeps”, 2011, p. 274-277.
4. *Imaginea calului și călărețului în arta populară românească: aspecte istorico-mitologice.* În: *Revista de Etnologie și Culturologie*. Vol. IX-X. Chișinău: Editura „Magna Priceps”, 2011, p. 277-283.
5. *Evoluția țesutului în istoriografie.* În: *Revista de Etnologie și Culturologie*. Chișinău, 2012, p. 131-134.
6. *Pomul vieții între imagologie și ornamentică.* În: *Revista de Etnologie și Culturologie*. Vol. XIII-XIV. Chișinău: Editura “Magna-Princeps”, 2013. p. 195-203.
7. *Pomul vieții – paralele europene.* În: *Revista de Etnologie și Culturologie*, Vol.XV-XVI, Chișinău, 2014, p.89-93.
8. *Limbajul simbolic al ornamentelor.* În: *Revista de literatură, artă și cultură “InterArtes”*. Anul III, nr.4, iunie. Constanța, România. 2014, p. 109-113.
9. *Motive decorative cu valențe folclorice în ornamentica tradițională.* În: *Revista de literatură, artă și cultură “InterArtes”*. Anul IV, nr.6, iunie 2015. Constanța, România. 2015, p. 108-116.

10. *Simboluri ale dragostei în ornamentica românească*. În: *Revista de literatură, artă și cultură "InterArtes"*. Anul III, nr.5, noiembrie. Constanța, România. 2014, p. 10-14.
11. *Imaginea iei în cultura tradițională – aspecte estetice și imagologice*. În: *Al III-lea. Simpozion Internațional CREATIVITATE TEHNOLOGIE MARKETING*. Chișinău: Bons Offices, 2014, p. 17-24.
12. *Modalități de promovare a patrimoniului cultural la tânăra generație*. În: *Noi tendințe în protecția și promovarea patrimoniului cultural, național și european*. Materialele Conferinței științifice. Ch.: Pontos, 27-28 septembrie 2013, p. 200-208.
13. *Funcțiile și dimensiunile ornamenticii ca parte integrantă a artei populare*. În: *Patrimoniul cultural național și universal: dialog istoric*. Materialele Conferinței Științifice, 13-14 noiembrie 2014. Chișinău: Pontos, 2014, p.220-226.
14. *Imaginea pomului vieții în ornamentica pieselor textile*. În: *Rezumatele comunicărilor conferinței științifice cu participare internațională "Probleme actuale ale Arheologiei, Etnologiei și Studiului artelor"*. Ediția a V-a. Ch.: Profesional Service, 2013, p. 60.
15. *Pomul vieții – paralele europene*. În: *Conferința științifică cu participare internațională "Probleme actuale ale Etnologiei, Arheologiei și Studiului artelor"* Ediția a VI-a. Rezumatele comunicărilor. Ch.: Profesional Service, 22-23 mai 2014, p. 83.
16. *Concepțiile omului medieval despre viața de apoi*. În: *Conferința științifică "Instruirea și cercetarea – piloni ai societății bazate pe cunoaștere"*. Rezumatele comunicărilor. Chișinău, 2007, p. 20.
17. *Influența mediului înconjurător asupra mentalității omului medieval*. În: *Conferința studențească "Tineretul de azi, viitorul de mâine"*. Rezumatele comunicărilor. Chișinău, 2008, p.7.
18. *Influența bisericii asupra mentalității omului medieval*. În: *Analele științifice ale Universității de Stat din Moldova*, Chișinău, 2011. ISSN 1857-2588 P.103-104.
19. *Ethosul științei și caracterul ambivalent al cercetărilor istorice*. În: *Dialoguri chișinăuene*. Edițiile 2013, 2014. Chișinău, 2014, p.119-121. (0,25 c.a.).
20. *Aspecte ale educației pentru patrimoniul etnografic în cadrul relației școală-muzeu*. În: *Patrimoniul cultural național și universal: dialog istoric*. Materialele Conferinței Științifice, 13-14 noiembrie 2014. Chișinău: Pontos, 2014, p.265-272.
21. *Continuitatea poporului român în lumina interferențelor ornamenticii tradiționale*. În: *Colocviile "Brăiloiu". Mutații în structura obiceiurilor, în actualitate (ritual, ceremonial, festiv-comportamental)*. Ediția a VIII-a. București, 24-25 octombrie 2013, p. 23-24.
22. *Motive folclorice în ornamentica tradițională*. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Rezumatele lucrărilor. 11-12 decembrie, Chișinău, 2014, p. 42.
23. *Originea și evoluția materiilor prime a țesăturilor tradiționale*. În: *Conferința științifică cu participare internațională "Probleme actuale ale Etnologiei, Arheologiei și Studiului artelor"*. Rezumatele comunicărilor. Chișinău, 31 mai-Iunie 2012. Ch.: Profesional Service, 2012, p. 64.

CUNOAȘTEREA LIMBILOR

Limba română – foarte bine, limba franceză – bine, limba engleză – satisfăcător, limba rusă – satisfăcător

Limba	Înțelegere				Vorbire				Scriere	
	Ascultare		Citire		Participare la conversație		Exprimare orală și continuă		Exprimare scrisă	
Română	C2	Experimentat	C2	Experimentat	C2	Experimentat	C2	Experimentat	C2	Experimentat
Franceză	C1	Experimentat	C2	Experimentat	C1	Experiemntat	C1	Experientat	C1	Experimentat
Engleză	A1	Elementar	A2	Elementar	A1	Elementar	A1	Elementar	A1	Elementar
Rusă	B1	Independent	B1	Independent	B1	Independent	B1	Independent	B1	Independent

DATE DE CONTACT

Adresa: com. Cruzești, mun.Chișinău, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 77

Tel.: 079756468

Email: ludmillaturcan@yahoo.com