

## Valențe apotropaice ale ornamenticii costumului popular din zona etnografică Oltenia

Gabriela Boangiu

Resumé

### La fonction protectrice des ornements du costume populaire roumain dans la région ethnographique Oltenia

Cet article-ci souligne le lien entre les représentations du corps humain dans la culture traditionnelle et la fonction protectrice des ornements du costume populaire roumain dans la région ethnographique Oltenia. On met en discussion en spécial les aspects symboliques des ornements, les significations magiques de „altița” – élément constitutif de la chemise populaire roumain, et des ornements présents sur la ceinture du costume populaire roumain – „brâu”, „bete” en roumain.

**Mots clé:** costume populaire, représentations du corps humain, ornements, ceinture du costume populaire roumain.

**Cuvinte cheie:** costume popular, reprezentari ale corpului uman, ornamente, brâu.

Costumul popular românesc impresionează astăzi, mai ales prin măiestria construcției, a realizării sale artistice, prin tehnica de execuție, prin ornamentică și cromatică. Cercetarea complexelor aspecte ale costumului popular poate fi plasată la confluența unor discipline ca etnografia, istoria artei populare, antropologia, sociologia și cu siguranță enumerarea poate fi continuată încă, deoarece veșmântul popular poate fi „receptat ca document uman capabil de a comunica în timp un mesaj social”<sup>1</sup>.

Activitățile specifice comunităților sătești arhaice se caracterizau printr-o profundă armonizare cu ritmurile cosmice. Există o anumită „rânduială” a vieții, menită să contracareze incertitudinea, neprevăzutul inerent oricărei forme de viață. Astfel, costumul popular reprezenta o manieră – astăzi doar artistică, de investire a practicului cu valențe magice, Alexandru Dima considera că „îmbrăcămintea, casa, instrumentele de producție, micile unelte ale folosinței zilnice sunt împodobite cu o mare grijă care nu pierde totuși din vedere, scopul principal al

---

<sup>1</sup> Olga Horșia, *Costumul popular și moda*, în REF, tom.43, nr.3, București, 1998, p. 190

obiectului, constrângând exercițiul artistic în limite modeste. Motivele ornamentării (...) sunt sau au fost în trecut – în parte – magice și simbolice”<sup>2</sup>

Vom încerca să subliniem o posibilă legătură între reprezentările corpului în societatea tradițională și anumite valențe apotropaice ale ornameticii costumului popular românesc, respectiv cel din zona etnografică Oltenia. Avându-se în vedere că studiul de față este organizat sub forma unor preliminarii la o viitoare cercetare mult mai aprofundată, trebuie să menționăm că intenția noastră este de a trasa posibile direcții de abordare a acestei problematice.

Referitor la percepția corpului omenesc în cultura tradițională, există cercetători care subliniază existența unei legături între reprezentările trupului omenesc și reprezentările legate de organizarea, configurarea spațiului, de o cosmografie și cosmologie mitologică; corpul și părțile sale componente primate drept coduri mitice, participă la crearea și re-crearea structurii Lumii<sup>3</sup>. În același timp putem considera demersul sacralizării în dublu sens, și anume, trupul și anumite părți ale sale dobândesc semnificații simbolice. Conform constituției sale fizice, dar mai ales percepției culturale a părților constitutive, omul își percepe trupul drept un sistem compus din trei părți, astfel centrul trupului este considerat ombilicul, iar partea de sus – piept, mâini, gât și cap, este legată mai mult de spiritual, de mental, de curățenie, de aer, în timp ce parte de jos - de pământ, de mersul pe jos, de murdar/ prihănit, dar și de fertilitate<sup>4</sup>.

Putem înțelege astfel anumite practici magice speciale și avem în vedere aici „marcarea (tatuarea și mascarea) unor articulații ori părți ale corpului omenesc, procedeu străvechi destinat a apăra <<porțile>> corpului omenesc <<împotriva spiritelor rele>>”<sup>5</sup>. Astfel de situații au fost întâlnite în „cuprinsul unor picturi religioase pe lemn, pe sticlă ori murale: marcarea la umăr și ombilic în icoana Sf. Dumitru de la biserica din Teliu-Țara Bârsei, marcări cu mască de om pe umăr la icoanele Sf. Teodor Tiron, de la biserica satului Dimiana, com. Beceni-Buzău și arh. Mihail, de la schitul Poiana Mărului, Jitia-Țara Vrancei, (...) de asemenea și motivul *ochiului* a fost utilizat pentru a marca articulațiile”<sup>6</sup>. Deși astfel de exemple sunt mult mai numeroase în ornamentica tradițională specifică altor zone extraeuropene – Australia, Oceania, Noua Zeelandă, Africa<sup>7</sup>, putem stabili totuși o corespondență între aceste reprezentări specifice culturii tradiționale și elementele componente ale costumului popular românesc.

Este evident faptul că sensul original al motivelor specifice ornameticii românești nu mai poate fi recuperat în totalitate, însă anumite interpretări, conexiuni pot fi încă realizate prin analizarea unui bogat material etnografic provenit atât din zone etnografice autohtone, cât și din alte spații geografice.

<sup>2</sup> Alexandru Dima, *Arta populară și relațiile ei*, Editura Minerva, București, 1971, p.31

<sup>3</sup> Ljupcho S. Risteski, *Cultural Topography of the Human Body*, în „Symposia. Caiete de etnologie și antropologie”, 2003, Editura Aius, p. 377

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 377

<sup>5</sup> Nicolae Dunăre, *Ornamentică tradițională comparată*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 134

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 134

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 134

Trebuie făcută însă o diferențiere clară între arta populară și arta primitivă, precum și între arta populară și arta cultă. Diferențierea dintre arta populară și arta cultă este evidentă în momentul în care se poate constata cu ușurință că „activitatea artistică populară nu realizează numai o intențiune pur estetică”, ci uneori prin „prezența figurativului în plastica populară se urmărește în primul rând a mulțumi divinitatea pentru actele de protecție realizate în trecut și a solicita acte analoace pentru viitor, de a îndepărta duhurile rele”<sup>8</sup>. O diferențiere centrală este și faptul că în arta populară transpar reprezentări colective, în timp ce arta cultă se axează pe reprezentări individuale, originale prin excelență.

În ceea ce privește arta populară și cea primitivă, „ambele sunt dominate de imperativul reprezentărilor colective, ci nu de cele individuale”<sup>9</sup>, însă există între ele o „diferențiere graduală”, căci intențiile estetice ale artei populare sunt mult mai pregnante decât cele magico-simbolice pe care le includ. Mai mult, aceste aspecte magice au supraviețuit mai mult în virtutea respectării unor canoane de execuție decât din credința în valențele apotropaice ale ornamenticii specifice costumului popular. Trebuie menționat de asemenea și faptul că această categorie a decorativului „care este dominantă în arta populară, se dezvoltă în umbra practicității obiectelor, cu grijă de a nu le tulbura justa folosire”<sup>10</sup>.

Atfel, arta populară poate fi considerată drept un punct de mijloc între inovația individuală, specifică artei culte și presiunea colectivității, evidentă în cazul artei primitive, deoarece arta populară respectă canoanele tehnice de execuție a costumului popular, ornamentica specifică acestuia, însă evită monotonia, uniformitatea care ar putea rezulta din această practică, prin încercarea de a nu realiza, de a nu repeta aceeași compoziție ornamentală, „încercând mereu un model nou”<sup>11</sup>. Această încercare din partea țărăncii române de a obține o recunoaștere a măiestriei sale în execuția costumului popular, impulsionată de o puternică dorință de diferențiere în fața colectivității, apropie arta populară mai mult de arta cultă, elaborată, axată pe originalitate, pe contribuție individuală.

Având în vedere cele menționate anterior, vom evita pe parcursul demersului studiului nostru, o reducere strictă atât la aspectele ridicate de utilitatea costumului popular, fie ea practică (protecție în fața unor factori naturali, libertate de mișcare etc.) sau magico-religioasă, cât și la aspectele pur estetice. Costumul popular românesc reprezintă sinteza dintre practic, magic și estetic, iar orice cercetare întreprinsă în acest domeniu, nu poate ignora aceasta armonie.

În zona etnografică Oltenia, costumul popular femeiesc se compune din îmbrăcămintea capului, cămașa, vâlnicul sau cele două catrințe – aici vom întâlni diverse denumiri în cadrul diferitelor subzone, brâul, betele și încălțămîntea. În cadrul acestui studiu ne vom opri cu precădere asupra ornamenticii cămășii, precum și a vâlnicului, analizând de asemenea și funcțiile apotropaice pe care le

<sup>8</sup> Alexandru Dima, *op. cit.*, p.31

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.76

<sup>11</sup> Opreșcu, *L'art du paysan roumain*, p.44 apud Alexandru Dima, *op. cit.*, p.35

îndeplinesc brâul și betele în cadrul costumului popular românesc, în particular al celui din zona Olteniei.

Zamfira Mihail considera că „din punct de vedere lingvistic, românii au moștenit atât termenul latin <<ie>>, derivând din latinescul <<tunicae lineae>> (tunică subțire purtată pe piele, pentru cămașa femeiască), precum și un termen împrumutat de români din fondul celtic (galic), anume <<camisia>>, atestat pentru prima oară în limba latină în secolul al IV-lea, din care provine românescul <<cămașă>>, denumind deci o piesă purtată în zonele mai friguroase ale Europei”<sup>12</sup>.

Există numeroase tipuri de cămăși, însă principale sunt : cămașa dreaptă sau bătrânească și cămașa încrețită la gât. Structura unei cămăși cuprinde trei elemente esențiale : stanii, care constituie fața și spatele cămășii, adică <<trupul cămășii>>, mânecile și clinii<sup>13</sup>. Există situații în care mânecii i s-a dat amploare prin adăugarea unei fâșii de pânză plasată pe întreaga sa lungime, numită „altoe, altiță, lărgământ, băgătură etc.”<sup>14</sup>.

O importanță deosebită trebuie acordată cămășii încrețite, mai complexă decât cea dreaptă, bătrânească, cu care coexistă pe tot teritoriul României cu excepția Maramureșului, Dobrogei și a estului Bărăganului, fiind întâlnită și pe metopele monumentului de la Adamclisi, semn al prezenței sale îndelungate în spațiul românesc. Construită din „patru foi drepte, încrețite la capătul de sus, pe o ață, în jurul gâtului femeii, din care una cade în față, alta la spate și celelalte lateral, fiecare pe câte un umăr”<sup>15</sup>, cămașa încrețită prezintă numeroase aspecte ce reflectă adaptarea ei la mișcările corpului. În acest sens, Paul Petrescu și Elena Sacoșan considerau altița un „element de lărgire a umărului între cei doi stanii”, ea „unește stanul din față cu cel din spate, acoperind umărul în formă dreptunghiulară”<sup>16</sup>. Fiind denumită în popor și „umăr”, ea nu aparținea mânecii, fapt confirmat și de „denumirea de mânecă dată de țărani numai porțiunii brațului care pornește de la altiță în jos”<sup>17</sup>. La început, altița era doar o bucată de pânză dreptunghiulară plasată pe umăr, varianta întâlnită la unele cămăși cu altiță din Vrancea, Bacău, în Transilvania – Hațeg, Târnave, Mărginimea Sibiului, dar și în Olenia – Gorj, Vâlcea. Treptat însă altița a fost integrată în structura mânecii care se întinde acum, începând de la gât. Deși „reducându-se la o simplă suprafață decorativă, și-a păstrat denumirea de altiță”, și, mai mult, și pe cea de „umăr” sau „umerel”. Faptul că era plasată „într-un loc vizibil și mai puțin expus uzurii”<sup>18</sup>, iar la cămășile vechi era demontabilă – pentru a se putea desprinde la spălat, reprezintă un aspect legat de funcția practică pe care o îndeplinea cămașa femeiască, însă putem reaminti aici și

<sup>12</sup> Zamfira Mihail, „Terminologia portului popular românesc în perspectiva etnolingvisticii comparată”, București, 1978, p.49 *apud* Elena Sacoșanu, Paul Petrescu, *Portul popular de sărbătoare din România*, Editura Meridiane, București, 1984, p. 44

<sup>13</sup> Elena Sacoșanu, Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 44

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 44

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.47

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.47

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.47

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 48

aspectele menționate anterior, referitoare la valențele magico-simbolice ale marcării prin tatuare/mascare a unor articulații ale corpului omenesc, ale umărului inclusiv. Funcția apotropaică a alțiței devine astfel evidentă, având în vedere și faptul că pe alțiță era „amplasat cel mai important ornament al cămășii”, în realizarea căruia trebuiau respectate anumite reguli de compoziție, veritabile canoane perpetuate de-a lungul timpului. Ornamentica alțiței prezintă anumite caracteristici care vin în sprijinul acestei idei. Se are în vedere faptul că inițial decorul era un chenar amplasat la baza alțiței, întâlnit la cămășile bătrânelor din Oltenia și Muntenia, precum și în regiunea Hațegului, în Mărginimea Carpaților Meridionali, regiunea Târnavelor, la moșii din Munții Apuseni, sporadic și în nord-vestul Transilvaniei<sup>19</sup>. Treptat se va ajunge la „chenarul la trei margini”, care „colega mijlocul alb, fără ornament” și care nu se închidea niciodată sus, acest tip de cămășă cu „îngrădea” sau „îmbucătura alțiței” pe umăr fiind întâlnit în Câmpia Dunării<sup>20</sup>. Ornamentele specifice alțiței sunt „<<râurile>> orizontale (3 până la 9 rânduri) și existența unui interval alb, despărțitor de alțiță, numit și „împrejurat”. Un alt aspect important al acestei ornamentici speciale este și faptul că „motivul alțiței fiind considerat sacru – nu se mai repetă în alt loc pe cămășă”<sup>21</sup>.

Valențe apotropaice au atât betele, cât și brâul. Astfel, în costumul femeiesc, brâul, întotdeauna roșu, în zona etnografică a Olteniei, se încinge peste cămășă, iar betele cuprind mijlocul peste vâlnic sau catrițe<sup>22</sup>. În zona etnografică Dolj, decorul brâului din cadrul costumului femeiesc era „format din vergi divers colorate (...) cu motive geometrice, în special romburi, denumite local „ochi” sau „ochișori”. Vergile șerpuite ce alternează cu celelalte motive sunt tot atât de frecvente”<sup>23</sup>. Și în cazul costumului bărbătesc din zona Doljului exista brâul roșu, iar alături de acesta un alt tip – brâul „ales <<scorțește>>, în război, fiind bogat ornamentat în alesături cu ochiuri, linii în zigzag, figuri geometrice stilizate; brâul roșu era mai lat, țesut în patru ițe și fără ornament. Peste brâu se foloseau brăcirile, iar deasupra o curea îngustă<sup>24</sup>. Brâul care înconjoară mijlocul trupului omenesc, îndeplinește și el funcții apotropaice, ocrotind anumite „porți de intrare”<sup>25</sup> ale corpului, ombilicul – în cazul nostru, care, fiind considerat „centrul microcosmosului uman”<sup>26</sup>, reprezintă subiectul a numeroase practici magice în cadrul unor ritualuri de trecere, cum este nașterea, de exemplu. Prin tăierea cordonului ombilical și formarea ombilicului, o nouă entitate este formată, de aceea mama, considerând cordonul ombilical drept extrem de important îl ascunde imediat după ce acesta este tăiat, deoarece orice folosire necorespunzătoare a

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.53

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 53

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.53

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.107

<sup>23</sup> Ileana Fulga, *Aspecte caracteristice ale portului popular din Dolj*, în Oltenia – Studii și comunicări. Etnografie, Craiova, 1986, p. 307

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 308

<sup>25</sup> Nicolae Dunăre, *op. cit.*, p. 137

<sup>26</sup> Ljupcho S. Risteski, *op. cit.*, p. 378

acestuiia poate fi fatală copilului<sup>27</sup>. De asemenea, în anumite părți din Macedonia, existau anumite practici protective menite să împiedice persoana decedată să se transforme în vampir – mortul fiind înțepat cu un obiect ascuțit în ombilic<sup>28</sup>. Este evident faptul că această „poartă de intrare” trebuia protejată pe întreg parcursul vieții, iar acest lucru este sugerat de numeroase aspecte: culoarea brâului, predominant roșu – simbol al vieții, valența apotropaică a motivului ochiului, precum și cea specifică motivului șarpelui, inspirat și de forma brâului, care trimite la „spirala vieții”. Simbolul șarpelui este foarte de întâlnit în cultura tradițională românească. Ca „ipostaziere a duhului protector al casei (...) șarpele este frecvent sculptat pe stâlpii porților, pictat pe fundul blidelor din lut smălțuit sau modelat în tencuiala pereților casei. În Olenia și în unele zone din Transilvania șerpi de argilă smălțuită sunt așezați pe pragul sau pe podeaua caselor”<sup>29</sup>

În cadrul ornamenticii costumului popular românesc există numeroase tipuri de motive ce îndeplinesc funcții apotropaice. Elena Sacoșanu și Paul Petrescu<sup>30</sup> realizează o clasificare complexă a ornamentelor în general, dintre care vom prezenta spre exemplificare câteva tipuri de ornamente specifice costumului popular românesc. Întâlnim așadar ornamente cosmomorfe: romburi solare pe brăurile bărbătești, de exemplu, șiruri de roate, sori și stele pe un cojoc de sărbătoare din zona fostului județ Romanați – zonă cu puternice caracteristici specifice din punct de vedere etnografic; ornamente zoomorfe: „coarnele berbecului”, „dinții calului”, „patru cai”; ornamente skeomorfe (reprezentări de unelte): „furci”, „ciuturi”, „aripile roților de moară”; ornamente mitologice: „rozetă solară”, „vârtelnița” – simbol al succesiunii lunilor și anotimpurilor, „arborele vieții” pe catrințele din zona fostului județ Romanați; ornamente religioase: șir de prescuri, prescurele, cruci și jumătăți de cruci, pentru a enumera doar câteva dintre principalele ornamente cu valențe apotropaice care caracterizează costumul popular românesc.

<sup>27</sup> Ljupcho S. Risteski, *op.cit.*, p.308

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.308

<sup>29</sup> Romulus Antonescu, *Simbolistica locuinței țărănești*, în „Ethos”, 4/1994, București, Editura Museion, p.90 *apud* Antoaneta Olteanu, *Șarpele casei*, în REF, tom 43, nr.1-2, București, 1998, p. 35

<sup>30</sup> Elena Sacoșanu, Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 49