

MODALITĂȚI DE EVALUARE A CREATIVITĂȚII INDIVIDUALE ÎN DOMENIUL ARTEI TEXTILELOR POPULARE

Cercetarea de teren efectuată în cursul anului 1985 în vederea repertoriului parțial a țesăturilor rurale contemporane din județul Sălaj a furnizat date ce necesită o sistematizare riguroasă, deoarece materia primă pe care o constituie facilitează elaborarea unor „modele de comportament creator“, operaționale, în parte, și în studierea unor perioade mult anterioare.

Datele de teren culese în satele Agrij, Buciumi, Badon, Bănișon, Ban, Bozna, Cizer, Meseșeni de Sus, Păușa, Poarta Sălajului, Peceiu, Șamșud ne determină să constatăm că temenul „creație“ este folosit astăzi deseori abuziv atunci când se referă la țesăturile rurale contemporane. Negarea existenței manifestărilor creatoare în mediul rural contemporan și echivalarea lor cu o preluare necritică a unor influențe exterioare este la fel de nocivă ca și elogierea fără rezerve și fără nuanțe a „geniului“ creator popular de care, se afirmă, unele țesături contemporane ar dispune. Ambele afirmații își datorează caracterul extremist neutilizării unei scale de evaluare a manifestărilor creative, prin raportarea lor atât la criteriile artei culte — prezență agresivă în mediul rural contemporan — cât și la cele ale plasticii țărănești mai vechi, cu un stil deja conturat, aparținând — în ceea ce cunoaștem aprofundat — secolului nouăsprezece.

Încercarea pe care o facem aici are drept rezultat o schemă de raportare susceptibilă de îmbunătățiri și nuanțări dar — sperăm — operațională. Schema încearcă să ordoneze manifestările creative în domeniul *configurării* (motivisticii, mai precis genezei ei), al *cromaticii* și al *compoziției*, pentru a surprinde — când este cazul — saltul de la copiere la ceea ce se numește — prea grăbit uneori — creație.

Deoarece se țese în prezent — în proporție diferită, desigur — în fiecare sat sălăjean, am abordat problematica țesutului în primul rând în satele recunoscute în împrejurimi ca surse de informații noi în domeniu (tehnici și modele noi). În fiecare sat cercetat țes însă zeci de femei, depistarea „creatoarelor“ presupunând interogarea tuturor. Această activitate a complicat mult procesul decizional deoarece au apărut informații contradictorii și tendințe de mistificare. Întrucât era foarte ușor de depistat persoana care „țese cel mai mult în sat“ (pentru bani, la comandă), aceasta a fost întotdeauna prima interogată, ea îndeplinind, din start, condițiile necesare statutului de „meșter popular“: cunoștințe tehnice superioare

(dacă nu prin profunzimea lor, în mod sigur prin complexitatea lor, dată fiind diversitatea comenzilor) și execuție fără cusur. Am socotit obligatorie întocmirea — în fiecare sat cercetat — a fișei țesătoarei cu acest statut, ea reprezentînd un factor esențial în introducerea într-un circuit mai larg (multe lucrează și pentru satele din jur) a eventualelor inovații locale și în „stabilizarea” lor prin proliferare într-o formulă fixă. Multe asemenea țesătoare nu pot fi socotite „creatoare”, posibilitățile lor de intervenție asupra modelului *comandat* fiind limitate doar la eventuale recomandări privind cromatica, dar ele constituie punctul de plecare spre sursele unor modele noi. După interogarea succesivă a două sau trei țesătoare, sursa s-a dovedit a fi, uneori, un album de modele, iar alteori „hîrtii” aduse de la sute de km. depărtare.

Am urmărit în primul rînd depistarea sursei motivelor decorative, considerînd prezența *capacității de configurare* drept manifestare creativă de gradul I. Înțelegem prin capacitate de configurare aptitudinea țesătoarei de a media între realitatea fizică înconjurătoare și grafia motivului, realizînd un transfer de semnificație cu valențe estetice. Faptul că această capacitate de configurare nu a fost depistată la nici una dintre țesătoarele interogate trebuie pus în relație cu:

— numărul mic de persoane posedînd o asemenea capacitate, dat fiind caracterul ei nativ:

— faptul că transpunerea grafică a unui obiect real se realizează în cursul efortului *narativ*, efort absent în arta locală a țesăturilor.

— tradiția reproducerii prin *numărare de fire* a motivelor preexistente, tradiție întemeiată pe circulația în mediul sătesc relativ închis a unor motive geometrice, dar și pe automatismul decurgînd din însăși tehnica țesutului.

— marea varietate de motive ce asaltează astăzi lumea satului prin intermediul imprimeurilor, copertilor de discuri, televiziunii, albumelor de motive, motive răspunzînd unor gusturi diverse și mediînd *dinafară*, comod pentru receptor, între realitatea fizică și motivul grafic.

Întîlnim însă la o parte dintre țesătoarele abordate ceea ce am numi manifestare creativă de gradul II, care presupune capacitatea de a media între două *semne grafice* (motive), modificînd semnul de bază. Incadrăm în această categorie, în primul rînd, țesătoarele care reproduc fragmentar un motiv provenînd dintr-o sursă oarecare, obținînd, cu efort imaginativ minim, o nouă configurație grafică, cu valențe estetice noi. Am identificat cazuri de înjumătățire a unor motive geometrice vechi, obținîndu-se noi motive geometrice sau cazuri de redare trunchiată a unor motive florale sau fitomorfe generînd în final motive geometrice de o factură aparte. Deși pornită din necesități de compoziție (spațiu prea redus pentru motivul întreg) inițiativa are consecințe estetice de care creatoarele sînt conștiente.

Manifestări creative de gradul III credem că pot fi socotite acelea ce presupun mediere între două tehnici diferite de realizare a motivului, în scopul transunerii acestuia dintr-o tehnică în alta, fără a atenta deliberat la integritatea lui. Transpunerea unui motiv de pe o dantelă albă, ajurată, pe o țesătură, presupune intervenții obligatorii atît la linia de contur cît și la liniile interioare, linia motivului țesut cîștigînd în suplețe și continuitate. Invers, linia de contur, suplă, unduitoare, a motivului figurativ de pe o mochetă primește un duct sever, geometrizat, în cazul țesăturii, iar liniile sale interioare dobîndesc trasee ce diferă de original. În mod deliberat nu amintim aici implicațiile cromatice ale transferului de motive, implicații aparținînd, didactic vorbind, unui alt domeniu al manifestărilor creative: cel al cromaticii.

Încercînd o ierarhizare în domeniul cromaticii, am include în categoria manifestărilor creative de gradul I acele demersuri cromatice care ar demonstra capacitate de utilizare armonică a componentelor întregii scale cromatice și virtuozitate în manipularea *nuanțelor* acestora. Nu am reușit să identificăm cu certitudine la țesătoarele interogate asemenea manifestări, deși un început pare să se contureze. Ele însele fac deosebire — în prezentarea cuverturilor de lînă — între cromatica „țolurilor țărănești”, bazată în principal pe contrastul roșu-verde

pe fond negru, și cea a „țolurilor domnești“, bazată pe degradeuri de maron, ocră, crem, oliv. Armonizarea acestora din urmă, apărute în ultimii 5 ani, a fost însă inspirată de cromatica mochetelor, carpetelor sau covoarelor de iută, stadiu de compilație care nu a fost încă depășit.

Socotim a fi manifestări creative de gradul II în domeniul cromaticii populare tendințele de inovare exercitate în funcție de prescripțiile unui cod cromatic tradițional. Codul cromatic valabil în zonă în ultima sută de ani, poate și anterior, are la bază opoziția — inițial simbolică, probabil — între roșu și negru, extinsă însă și asupra celorlalte culori, împărțite în „deschise“ (componente ale roșului, portocaliul, galbenul și albul, socotit de țesătoare culoare) și „închise“ (verdele, albastrul, violetul și negrul, socotit de asemenea culoare). Deoarece, prin tradiție, culoarea vergilor ce servesc drept fond motivelor trebuie să fie ori roșie ori neagră, posibilitățile de combinare cromatică se reduc substanțial, fondul negru pretinzând preponderența motivelor în culori „deschise“ iar fondul roșu — a acestora în culori „închise“. În ultimul caz, gama cromatică poate deveni mai bogată, toate celelalte culori „deschise“ armonizându-se cu roșul dar, în ansamblu, cromatica textilelor tradiționale din zonă poate părea monotonă datorită utilizării doar a două culori de fond. În condițiile respectării codului cromatic, inovație în domeniul textilelor poate fi considerată și înlocuirea fondului roșu, utilizat exclusiv (în Sub-Meseș, de exemplu) timp de o jumătate de secol, cu fondul negru, devenit exclusiv în intervalul 1940—1960, pentru a ceda din nou locul, în ultimii ani, fondului roșu. O a doua direcție a inovației vizează cromatica motivelor și constă în introducerea unor nuanțe necunoscute anterior (mov, roz, vermillon, etc.), utilizate în continuare, pe același fond negru sau roșu, conform raportului „închis-deschis“.

În sfârșit, o ultimă tendință, materializată la începutul deceniului opt și abandonată spre sfârșitul lui, viza anularea codului cromatic tradițional, introducând fondul alb și registrele cu motive monocrome (în albastru sau maron). La începutul deceniului nouă se revine însă, spontan, la regulile codului cromatic tradițional, bazat pe utilizarea fondului roșu sau negru.

De gradul III ar putea fi considerate inovațiile cromatice cu caracter „mimetic“, declanșate în procesul de transpunere în culoare a unui motiv naturalist (de obicei floral) care în sursa primară (album, dantelă, cusătură) este incolor sau monocrom. Inovația cromatică mimetică are, în primul stadiu, un caracter facil, naiv-naturalist sau pseudo-naturalist, pentru ca, după intrarea motivului în circulație și după „plafonarea“ sa, gama cromatică să fie amplificată, introducându-se culori și nuanțe noi, în combinații decorative independente de modelul cromatic existent în realitatea înconjurătoare.

Din punct de vedere *compozițional*, remarcăm o diferență semnificativă între structura actuală a decorului pieselor țesute ce aparțin fondului local vechi (țolul de lină, ștergarul, fața de pernă, fața de masă din pinză) și cea a pieselor pătrunse târziu în interiorul țărănesc din Sălaj (cuvertura, păreltarul, fața de masă din lină).

Primele păstrează tradiționala compoziție în registre iar raportul cîmp alb-cîmp decorat respectă vechea proporție, favorabilă cîmpului alb. Mai mult, grupajul tradițional de trei sau cinci registre se regăsește la toate piesele contemporane de pinză, structura sa rămînînd cea tradițională: în mijloc o vargă mai lată purtînd motivul principal, care dă nume piesei, iar de o parte și de alta a ei, simetric, vergi mai înguste, cele imediat învecinate registrului principal fiind, de obicei, singurele care mai cuprind motive. În organizarea motivelor în cadrul registrelor poate fi însă observată o schimbare. Dacă registrele secundare poartă și astăzi, ca în trecut, un singur motiv, multiplicat în friză, registrul median al pieselor noi nu mai conține obișnuitele două motive, dispuse alternativ pe piesele vechi, ci, în majoritatea cazurilor, un singur motiv, repetat, alcătuiind o friză.

O modificare de esență cunoaște în prezent, în satele de pe Valea Agriului, structura ornamentală a țolurilor de lină. Deși țesătoarele în vîrstă continuă să ornamenteze aceste piese prin învîrgare, cele mai tinere, influențate poate și de

căutarea pe care au avut-o la un moment dat cergile roșii maramureșene, au căutat soluții plastice de transformare a țolului actual în piesă decorativă, cu funcție de acoperitură. O tentativă interesantă este cea aparținând unei țesătoare din satul Agrij care a presărat suprafața albă a țolului cu smocuri de lână roșie sau albă, obținând un efect decorativ original. Tot ea a țesut țoluri de lână alese printre fire cu motive în zig-zag, colorate, plasate paralel, pe întreaga suprafață.

O inovație dificil de atribuit unei persoane anume a făcut din satul Buciumi un centru de iradiere a unei noi concepții decorative în ornamentarea țălelor de lână. Romburi dințate, concentrice, alese printre fire în culori discrete (maron deschis, maron închis, negru, fond alb) acoperă aproape întreaga suprafață a țălelor țesute aici în ultimii ani. Motivul, copiat direct după „mira“ de la televizor, cum se susține în Buciumi, poate fi întâlnit și pe acoperituri țesute — într-o perioadă anterioară — în satele Păușa sau Poarta Sălajului, atribuindu-i-se și acolo aceeași origine. Spre deosebire de vechile țăle uzuale, țăalele cu romburi dințate sînt folosite și drept acoperituri, înlocuind — în satul Buciumi și împrejurimi — acoperiturile cu motive florale multicolore.

„Lipideele“ de lână (acoperiturile) apar relativ tîrziu (pe la 1900) în satele sălăjene, unde țolul dungat, uzual, servea drept unic acoperămint al patului. Ornamentate inițial cu simple verigi colorate, lipideele au fost decorate cîrînd cu motive alese peste și printre fire, toate dispuse însă — conform tradiției țesăturilor de pinză — în registre transversale. Fețele de masă din lână au aceeași vechime și același stil ornamental, formînd împreună cu lipideele garnituri. Mult mai noi în zonă sînt păretarele, apărute abia prin deceniul șase-șapte al secolului nostru.

Lipideele și fețele de masă din lână, țesute în Sălaj în ultimele două decenii, nu au însă — compozițional și chiar tehnic — nici o legătură cu piesele similare anterioare celui de-al doilea război mondial. Reluarea țesutului pieselor de lână în deceniile șase-șapte s-a produs sub semnul unor influențe exterioare zonei. Informațiile menționează unele modele aduse de moldoveni în perioada marii secete, dar și modele introduse de soțiile muncitorilor de origine sălăjeană, angajați la Cugir și Hunedoara. Noile lipidee nu sînt fragmentate în benzi ci întreaga lor suprafață constituie un singur registru, limitat de un chenar. Motivele erau florale iar cromatică — naturalistă. Rar, pe teren pot fi întâlnite piese din acea perioadă, lipsite de chenar și avînd motivele florale dispuse în două registre paralele — încercare de a salva compoziția în registre, tradițională în zonă. Compoziția cu registru unic și chenar s-a impus însă, toate motivele intrate ulterior în repertoriul ornamental, indiferent din ce surse proveneau, încadrîndu-se în această structură.

Din analiza anterioară a mecanismului creativ a reieșit, credem, importanța covîrșitoare pe care o au *sursel de motive* pentru țesătoare, în condițiile în care *copierea* precumpănește în raport cu *configurarea*.

În urma anchetei de teren am depistat surse de motive pe care le-am denumi *primare* (albume de motive, manuale școlare, coperti de discuri, tapete, mochete) și surse *secundare* (hîrtii milimetrice desenate de alte țesătoare, piese-model).

Utilizarea surselor secundare presupune efort minim din partea țesătoarei și este preferată de persoanele fără velleități creatoare, dispuse să copieze identic un model. Utilizarea surselor primare pretinde însă un efort de transpunere a motivului pe hîrtie și — foarte important — un efort de *încadrare a motivului într-o compoziție*. În majoritatea cazurilor, în surselor primare motivul decorativ este prezentat izolat, neîncadrat în compoziția originară. Nevoită să-l încadreze într-o compoziție oarecare, țesătoarea care preia motivul pornește de la concepția decorativă a compoziției centrale, încetățenită deja în zonă, și repartizează motivul în spațiu fie central (caz în care trebuie să caute într-o altă sursă un motiv de unire corolar), fie în colțuri (caz în care are nevoie de elemente de legătură și de un alt motiv, central). Chenarul nu constituie o problemă, motivul, ales dintr-o a treia sursă, fiind repetat pe întreg traseul.

Acest joc combinatoriu dă naștere, deseori, unor efecte surprinzătoare chiar și pentru țesătoare. Copiind un motiv izolat dintr-un album de modele și încercând să-l integreze într-o compoziție, țesătoarea Breje Maria din satul Ban, comuna Bănișor, a obținut în centrul cuverturii, după plasarea motivului în cele patru colțuri, un motiv cruciform nescontat care, conturat suplimentar, devine motiv central al întregii compoziții.

Structurarea suprafeței decorate pretinde deci un efort creator și nu vom greși, credem, dacă vom căuta creatoarea printre acele țesătoare care preferă sursele primare, prelucrându-le, și nu printre acelea care, în mod exclusiv, folosesc sursele secundare, preluând modelele necritice.

Inovații pot fi depistate și în domeniul materiilor prime și tehnicilor de țesut. Până la apariția fibrelor sintetice, materiile prime utilizate pentru țesăturile de pînză au fost bumbacul alb arniciul, lînica, bumbacul mercerizat iar pentru restul țesăturilor bumbacul și lîna sau numai lîna. Printre cauzele eclipsei țesutului pieselor de pînză imediat după al doilea război mondial s-a numărat și lipsa materialelor de ornamentare. Lipsa arniciului nedecolorabil și înlocuirea sa cu fire ce pătau piesa la prima spălare a determinat deseori țesătoarele să desire țesăturile vechi pentru a obține materia primă necesară întocmirii zestrei fetelor. D.C.A.-ul a constituit pînă tîrziu, de altfel, sursă apreciată de materiale de ornamentare nedecolorabile. Apariția firelor sintetice a fost exploatată cu promptitudine de țesătoare care le-au folosit chiar înainte ca ele să se găsească în magazine sub formă de „sculuri“, obținându-le prin deșirarea tricotelor, în principal a fularelor. Revirimentul evident al țesutului de piese de pînză în ultimii 15 ani trebuie pus în legătură și cu generalizarea „melanei“, care a reprezentat pentru țesătoarele contemporane ceea ce a reprezentat arniciul pentru cele din secolul al XIX-lea. Catifelată, nedecolorabilă, divers colorată, melana amintește vechilor țesătoare lînica utilizată în primele decenii ale secolului nostru, din care motiv este numită și „lînită“ în unele sate. În prezent, melana este generalizată ca material de ornamentare, creînd, credem, prin calitățile sale, premiza unei veritabile revoluții estetice în domeniul țesăturilor. Cei care scotocesc că acest material în culori vii pervertește gustul popular, par să uite avalanșa de culoare prăbușită asupra țesătoarei rurale de azi prin intermediul imprimeurilor, confecțiilor, revistelor ilustrate, spectacolului străzii, chiar. Doar țesătoarele lipsite de discernămint estetic cad victimă acestei agresivități cromatice, cele ce posedă un gust sigur — puține, e adevărat — croindu-și, șovăielnic deocamdată, un drum propriu, situat la întretăierea vechiului cu noul.

În domeniul cuverturilor și păretarelor melana a pătruns mai tîrziu, moli-ciunea ei făcînd-o mai puțin potrivită pentru aceste piese ce pretind ținută. Folosirea ei și în acest sector a fost legată, inițial, de primele utilizări ale culorilor deschise (galben, crem, alb), dificil de obținut prin vopsirea lînei. Ulterior, suprafețele alese cu melană s-au extins, ajungîndu-se, în satele în care existau o mai puține, să fie utilizată exclusiv pentru ales (Bănișor, Ban), în timp ce în satele ce posedau lînă (Buciumi, Păușa) suprafața aleasă cu melană este redusă. Pentru urzitul cuverturilor s-a folosit peste tot bumbacul subțire, vopsit în culoarea fondului. Lîna pentru ales, toarsă manual dar și mecanic, se vopsea inițial în gospodărie, cu galus, dar în ultima perioadă se apelează la serviciile boiangerilor.

Din punct de vedere tehnic, în cazul țesăturilor de pînză există o oarecare continuitate, chiar dacă filonul tehnic tradițional, reprezentat de alesătura printre fire, în lătunoi („în jeje“, „călcături lătunoiești), s-a subțiat în anumite intervale sub presiunea unor tehnici nou introduse: alesătura peste fire în trei și în cinci țte, alesătura în ițe multe. O surpriză constituie pentru cercetători constatarea că în ultimii cinci ani, spontan, în mai multe puncte ale județului, vechea alesătură printre fire („în jeje“) a revenit în actualitate și pare să cîștige teren. Motivațiile țesătoarelor au deseori un caracter personal dar — la nivel general — o unimită uzură morală a celorlalte tehnici poate fi constatată. Interesant că această revenire spectaculoasă se produce în primul rînd în Sub-Meseș, arie în care alesul

peste fire (necunoscut înainte de războiul al doilea) sau cu ițe multe cunoștea în deceniul șapte-opt al secolului nostru o pondere zdrobitoare în comparație cu alte arii din Sălaj.

În cazul cuverturilor de lână, primele execuții după modelele aduse dinafara zonei au reprezentat pentru țesătoare adevărate experimente tehnice. Pe Valea Almașului și Agriului se utilizase și anterior, în cazul anumitor porțiuni de lipidee, alesătura printre fire cu tăieturi între motive, dar modelele aduse erau alese în degete, fără tăieturi și aveau două fețe. Pentru țesăturile de aici, anularea tăieturilor constituie o achiziție tehnică de care sînt mîndre deoarece le aparține în întregime. În aria Almaș—Agrij această tehnică este singura folosită la cuverturi (urzit în două ițe; ales în degete, cu două fețe), în timp ce în Sub-Meseș ea e necunoscută, aici utilizîndu-se alesătura în degete, peste fire, în trei ițe (motivele sînt compuse din „bastonașe” în relief). Aici, tehnica a fost „furată”, în etape, dinafara zonei, fiind total diferită de tehnica locală de ales.

În urma trecerii în revistă a trăsăturilor contemporane ale meșteșugului țesutului în Sălaj se impune consemnarea existenței unei efervescențe în acest domeniu. Dificil de surprins, de identificat, de atribuit unei anumite persoane, impulsul creator este prezent pretutîndeni iar rezultatele sînt evidente. Și în județul Sălaj arta rurală a țesutului se dovedește a fi, încă, vie, în mișcare, conținînd uneori aspecte pe care persoanele dinafară le socotesc a reprezenta eșecuri dar și realizări pe care nu avem dreptul să le ignorăm doar pentru motivul că se depărtează de vechea viziune estetică populară.

IOAN AUGUSTIN GOIA

MODALITÉS D'ÉVALUATION DE LA CRÉATIVITÉ INDIVIDUELLE DANS LE DOMAINE DE L'ART DES TISSUS POPULAIRES

(Résumé)

Dans le présent ouvrage, l'auteur aborde le problème de la créativité individuelle dans le domaine de l'art paysan contemporain du tissage, dans le département de Sălaj (nord-ouest de la Roumanie). Pour surprendre et nuancer les différences entre *imitation* et *création*, l'auteur a ordonné dans un modèle les manifestations créatrices dans le domaine de la *configuration* (de la genèse des ornements), de la *chromatique* et de la *composition*.

1. Dans le domaine de la configuration, il distingue:

- des manifestations créatrices du I-er degré: la tisseuse est capable de médier entre la réalité physique environnante et la graphie du motif, en obtenant un signe graphique (motif) original.
- des manifestations créatrices du II-ème degré (la tisseuse médie entre deux signes graphiques (motifs), tout en modifiant le signe de base et en obtenant de la sorte un signe nouveau).
- des manifestations créatrices du III-ème degré (la tisseuse médie entre deux techniques différentes de réalisation du motif; en obtenant une autre, technique de tissage que celle dans laquelle est réalisé le motif initial, la tisseuse est obligée à y intervenir d'une manière créatrice et elle en obtient un motif à un nouvel aspect).

2. Dans le domaine de la chromatique, l'auteur distingue:

- des manifestations créatrices du I-er degré (la tisseuse est capable d'utiliser harmonieusement les couleurs et les diverses nuances).

— des manifestations créatrices du II-ème degré (la tisseuse combine les couleurs, tout en respectant, en gros, les lois du code chromatique paysan traditionnel).
— des manifestations créatrices du III-ème degré (la tisseuse agit „par mimétisme“, en utilisant les combinaisons chromatiques existantes dans le milieu environnant, à un moment où elle est obligée à transposer en couleur un motif qui n'est pas coloré dans la source).

3. Dans le domaine de la composition, l'auteur distingue:

— une tendance de respecter la composition traditionnelle, en registres.
— une tendance d'élaborer de nouvelles compositions, à organisation centrale.

Finalement, on analyse aussi les innovations dans le domaine des matériaux utilisés au tissage et dans celui des techniques de tissage.