ELEGANȚA REGINELOR ROMÂNIEI ÎNTRE MODA EUROPEANĂ ȘI STILUL NAȚIONAL

Maria-Camelia ENE[1]

Cuvinte-cheie: *crinolină; turnură; stil; arte vizuale; comanditar; specific național; bijuterii; eleganță.*

Keywords: *crinoline; turn; style; visual arts; limited partner; national specific; jewelry; elegance.*

Rezumat: *Fascinată de toaletele purtate la Curtea Regală, consider că este bine venită o incursiune în modă, urmărind ce și cum purtau reginele României, eleganța acestora în strânsă legătură cu stilurile europene, dar și cu specificul românesc.*

Întotdeauna hainele au surprins mentalitatea unei epoci. Prima dată nu asistăm la schimbarea unui stil în arhitectură, ci remarcăm modificarea aspectului omului, pentru că se schimbă idealul uman. Când vorbim despre o anumită modă, în același timp analizăm o epocă.

Începând cu secolul al XIX-lea, schimbările din domeniul culturii, al literaturii și al artei românești sunt majore. Se constată o aliniere și o sincronizare a domeniului artistic cu tot ce era mai avansat în Europa apuseană și centrală. Costumul se va alinia, de asemenea, influențelor stilistice europene. Personajele vor defila în paginile istoriei, pline de culoare și de fantezie.

Costumul a ocupat un loc important în preocupările familiei regale a României. La Curtea Regală a României, grija pentru o vestimentație cât mai la modă a fost continuă. De-a lungul timpului, modul de concepere a toaletelor a variat, caracterizându-se printr-un stil elegant și personalizat. Carmen Sylva și regina Maria au știut să se prezinte atât în fața supușilor, cât și în fața oficialităților, impresionând prin eleganță.

Reginele României au iubit nu doar poporul român, ci și tradițiile acestuia, preferând să poarte în multe ocazii elemente ale costumului țărănesc și de sărbătoare, adaptându-l eleganței europene. Costumul național este introdus în cercurile aristocratice. Asistăm, deci, la un stil eclectic în vestimentația de la Curte, personalizat de reginele care vor transforma costumul tradițional românesc într-un stindard.

Abstract: *Fascinated by the attire donned at the Royal Court, I am considering that an incursion on fashion is welcomed, focusing on what the queens of Romania wore and how they wore it. Their elegance had close ties to European styles but also to national, folk costume.*

Clothing has always been able to capture the mentality of an age. One first sees the change in the aspect of people, before one notices shifts in architectural style, as the human ideal changes. When one speaks of a certain fashion, one analyses at the same time a certain period.

---

1. Muzeul Municipiului București; email: camelia_romanowski@yahoo.com.

Starting with the 19th century, changes in the field of Romanian culture, literature and art are major. There was an alignment and a synchronization of the art world with all that was more advanced in Western and Central Europe. Attire also became attuned to European stylistic influences. Characters full of fantasy and colour can be found in the pages of history.

The costume had an important place in the preoccupations of the Royal Family of Romania. At the Court, the concern for the most fashionable clothing was continous. Over time, the manner of putting together outfits varied. Carmen Sylva and Queen Marie were characterized by an elegant and personalized style, knowing how to present themselves to both official figures and their subjects, impressing through elegance.

The Queens of Romania loved the Romanian people and their traditions, and on many occasions they preferred to wear elements of the national costume, adapting it to European elegance. Folk costume has been introduced in aristocratic circles. Therefore, this became an eclectic style for clothing donned at the Royal Court, personalized by the queens which transformed the traditional Romanian costume into a standard.

I. Cadrul artistic românesc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Aruncând o privire asupra secolului al XIX-lea, observăm schimbări majore în toate domeniile vieții sociale, economice, culturale și, implicit, artistice. Aspectul urban se modifică.

În general, asupra artei oficiale și-a pus amprenta gustul burghez care, în tot decursul secolului al XIX-lea, va împinge arhitectura și artele decorative spre imitarea stilurilor trecute sau combinarea lor în eclectism.

În această perioadă, clădirile se deosebesc după rang. Cele mai importante erau edificiile, clădirile cu rol reprezentativ, care impresionau privitorul prin grandoare și detalii complicate (biserici, clădiri oficiale). Se foloseau, în acest sens, toate mijloacele artei, fără un interes evident în privința funcționalității. Ornamentarea reprezenta un semn al bogăției și puterii. Stilurile istorice, barocul, clasicismul sau stilul gotic erau amestecate, manifestându-se eclectic. Sculptura și pictura erau chemate să împodobească edificiile importante, la fel cum volanele și dantelele arătau opulența elitelor care se distingeau astfel de oamenii de rând. Comentatorii artelor plastice erau deseori preocupați de creația vestimentară. Charles Baudelaire, așa cum am amintit, promova eleganța și machiajul în cronica sa din ziarul *Le Figaro*, „Le peintre de la vie moderne".

În artele plastice coexistau academismul, ca o componentă a eclectismului, care evoca stiluri apuse, în compoziții încărcate, și realismul, „expresia directă a vieții, reprezentarea exactă a societății", așa cum îl numea Castagnary[2].

Pe plan european, asistăm la o reacție generală împotriva stilului imperial francez imediat după căderea Imperiului Napoleonian, la 1815. După Congresul de la Viena, observăm că moda lansată de foștii adversari ai Franței, Anglia și Germania, a fost perfecționată tocmai în atelierele pariziene. Romantismul va însemna lupta pentru

2. Jules-Antoine Castagnary (11 aprilie 1830-11 mai 1888), critic de artă și publicist francez.

libertate: „Libertate în arte, libertate în societate, iată dublul stindard care unește, cu puține excepții, tot tineretul de azi" (Nanu, 2007, p. 188), spunea Victor Hugo.

În arhitectură se imitau temele gotice și renascentiste, cu unele trăsături baroce-rococo, formând *stilul trubadur* (Idem, p. 189), pe care îl întâlnim la biserica Sainte-Clotilde din Paris, precum și la Castelul Peleș.

În epoca în care în Europa se ridicau construcții mărețe în stil gotic, precum Parlamentul din Londra sau cel de la Budapesta, se sugera crearea unor costume inspirate din cele ale cavalerilor medievali.

În modelarea cadrului ambiental apare un nou ideal de viață, cel al burgheziei, care ajunge acum să-și impună gustul. În Franța, regele Ludovic Filip, supranumit „regele burghez", a impus simplitatea interiorului și a îmbrăcămintei, ceea ce contrasta frapant cu fastul regal al secolului al XVIII-lea. Stilul burghez propriu-zis s-a cristalizat în decorația de interior din țările germanice în *stilul Biedermaier.* Denumirea ironică dată la început definea o ambianță plăcută, confortabilă, destinată în primul rând vieții de familie din mediile orășenești prospere. Mobila, cu contururi curbe, era din lemn de esențe mai ieftine, fără aplicații de bronz. Ilustrând mularea formei scaunului după forma trupului și a costumului, spătarul Biedermaier, netapisat, ce delimita un spațiu gol, imita rotunjimea umerilor și talia subțire, cerute de modă. Perdelele de tul, cu drapaje suprapuse, reluau curbele fustelor cu voaluri vaporoase.

Curentul romantic, manifestat în literatură, muzică sau artele plastice, a marcat și viziunea asupra omului. Femeia romantică era un suflet fără trup, iar costumul transforma ființa vie într-un *vis fără substanță* (Idem, p. 190), rod al fanteziei. Frumusețea bărbătească, în viziunea romantismului, era determinată de o intensă viață spirituală, pusă în valoare printr-o relativă fragilitate fizică.

Tonul modei era dat de țările cu veche tradiție burgheză, precum Anglia, care transmisese cu un secol mai devreme stilul landlord-ului întregii orășenimi europene. Anglia proclama ca regulă supremă de bun-gust simplitatea cerută de ritmul vieții active.

Moda oscila în această epocă între concepția engleză asupra eleganței și creațiile fanteziste ale artiștilor, între gustul burghez, care punea accentul pe comun, și cel artistic romantic.

Între anii 1830 și 1834, pictorul Gavarni a publicat *Journal des gens du monde* la care au colaborat Alfred de Vigny și Alexandre Dumas. Artiștii dădeau tonul pentru o vestimentație extravagantă ce putea fi adoptată la balurile mascate sau în ținuta de interior. Astfel, fiecare își crea o înfățișare originală. Balzac scria în halat benedictin, George Sand se îmbrăca ca un bărbat, cu pantaloni roșii, bonetă grecească, papuci chinezești și fuma țigări spaniole, iar Lord Byron prefera hainele brodate albaneze și turbanele turcești. Erau manifestări ale exotismului, ale noilor orizonturi descoperite cu încântare de artiști (Idem, p. 193).

Pictural, sunt preferate culorile evanescente, tonurile pastelate, bleu-pal, lavandă, gri-verde, argintiu. Materialele folosite sunt ușoare. Contrastele de volume se accentuează

prin micșorări și evazări, aspectul trupului îmbrăcat fiind cu voaluri pe cap, gâtul subțire, mânecile umflate, talia strânsă și fusta largă.

Costumul bărbătesc oglindește sensibilitatea trupească, grația, mai mult decât forța fizică, silueta masculină fiind efeminată într-o oarecare măsură. Fața era rasă, părând juvenilă, cu favoriți care îngustau figura, părul aparent buclat, acoperit cu o pălărie în formă de cilindru evazat în partea superioară. Pălăria din filț[3], cu bor (la origine, cea a țăranilor), proclama pactizarea revoluționarilor cu aceștia, fiind considerată de autorități un semnal politic.

În anul 1853, Franz Liszt a avut un un conflict cu poliția din pricina unei astfel de pălării pe care o primise în dar de la compozitorul Richard Wagner. Cămașa albă, imaculată era principalul semn de distincție socială. Cravata imensă, albă sau neagră era răsucită de mai multe ori în jurul gâtului. Vesta colorată contrasta cu jacheta. Redingota avea umerii căzuți, era curbată în talie (talia strânsă de un corset), iar tonurile textile erau întunecate (albastru, vișiniu, verde, maro). Pardesiul, de asemenea, era croit pe talie, cu pelerină sau guler-șal. Pantalonii, în tonuri deschise (rose, vernil), erau încrețiți în talie, lungi, strâmți la glezne, având la lizieră benzi ce treceau pe sub pantofi (supieuri). Încălțămintea era îngustă, fină, ușoară, dând impresia de picioare mici (Ionescu, 2001, p. 118).

Încălțămintea trebuia să fie largă și comodă, făcută din piele moale sau stofă. Totuși, femeile optau pentru botine mai înguste și mai mici decât ar fi fost necesar, pentru a le face piciorul mic. Consecințele acestei cochetării erau producerea bătăturilor și a degerăturilor, iarna (Bercar, 1891, p. 24). Dr. Bercar este foarte categoric în respingerea tocurilor înalte, în special a tocului Ludovic XV, atunci la modă, care era plasat nu în dreptul călcâiului, cum ar fi fost normal, ci mai în interior, spre mijlocul tălpii, îngreunând mersul – pentru că piciorul se sprijinea numai pe vârf – și cauzând dezechilibrări ce duceau la luxații și chiar fracturi (Idem, p. 25). De aceea, se propunea folosirea unui toc nu mai înalt de 2-3 cm, amplasat în locul său firesc, exact sub călcâi (Idem, p. 46).

Viziunea asupra femeii este exprimată, cât se poate de elocvent, de Charles Baudelaire: „Femeia are întru totul dreptul, și îndeplinește chiar un soi de datorie, de a se strădui să pară magică și supranaturală; trebuie să uimească, să farmece; idol fiind, trebuie să se acopere cu aur pentru a i se pune cununi de laur. Trebuie prin urmare să folosească toate artificiile pe care le oferă artele pentru a se ridica deasupra naturii spre a subjuga mai bine inimile și a uimi mai mult spiritele." (Baudelaire, 1976, p. 189)

Costumul feminin din perioada 1830 demonstra, prin formele incomode, mentalitatea vremii, condiția de subordonare în care aceasta se afla, ea fiind considerată o persoană slabă, neajutorată, legată de cămin, sub tutela tatălui, apoi a soțului. Toaletele cele mai elegante și prețioase aveau formele exagerate, stânjenind mișcările, nefiind accesibile decât privilegiatelor din marea burghezie, scutite de munca fizică.

3. Pâslă confecționată din păr de iepure. Din germană, *Filz* însemnând pâslă.

Aspectul general era dat de succesive evazări și subțieri ale naturalului. Părul avea bucle strânse într-un coc și grupate lateral, în zona urechilor, împodobit fiind cu panglici și funde. Pălăria avea borurile largi, strânse aproape de față, iar boneta era un accesoriu specific doamnelor în vârstă. Machiajul punea în valoare ochii umbriți, gura și nasul părând mici. Merită inserate considerațiile lui Baudelaire despre arta machiajului: „Puțin contează dacă șiretlicul și artificiul sunt cunoscute de toată lumea, de vreme ce succesul e sigur și efectul întotdeauna irezistibil. Roșul și negrul reprezintă viața, o viață supranaturală și excesivă; rama neagră face privirea mai adâncă și mai deosebită, conferă ochiului o înfățișare mai vădită de fereastră deschisă spre infinit; roșul care înflăcărează obrazul mărește și mai mult luminozitatea pupilei și adaugă frumosului chip femeiesc misterioasa patimă a vestalei. [...]. Machiajul nu are de ce să se ascundă, nu are de ce să se ferească de a fi ghicit; dimpotrivă, el poate să se etaleze, dacă nu chiar ostentativ, cel puțin cu un soi de candoare." (Idem, p. 190) Decolteul oval (*en bateau*) al corsajului punea în evidență frumusețea umerilor și linia gâtului, iar mânecile bufante uriașe (à *gigot*), susținute de vată și sârme mascau articulația cotului. Talia era foarte subțire, marcată de corset, iar fusta evazată se lărgea peste măsură, susținută de mai multe rânduri de jupoane de muselină. Peste rochie se purtau pelerine sau șaluri orientale. Pantalonașii cu volane erau ascunși de lungimea fustei, doar domnișoarele de vârste mici putând să-i poarte la vedere. Peste indispensabil se închidea corsetul. În partea de jos se prindeau doar două jupoane pentru că, în perioada când dr. Bercar își redacta articolul, crinolina dispăruse de peste 20 de ani, iar turnura de vreo 2 ani, așa că nu mai era necesar un număr mare de fuste interioare. Primul jupon, scurt până la genunchi, era cunoscut sub numele de *discret* și era confecționat din bumbac, mătase sau pluș, iarna, pentru a ține cald (uneori, în același anotimp, era vătuit); al doilea jupon era aproape de lungimea fustei, întins în față, dar cu volane și încrețituri transversale în spate, confecționat din pânză fină pentru vară și din lână pentru iarnă, cu garnituri de dantelă (Ionescu, 2006, p. 210). Pantofiorii aveau toc mic și erau prinși cu panglici, tip balerin (Ene, 2017, p. 43).

Odată cu pierderea autorității otomane asupra Țărilor Române, la începutul secolului al XIX-lea, procesul de modernizare a societății românești ia amploare.

Cadrul artistic este reprezentat de construcțiile în stiluri apusene. Un bun exemplu ar fi Biserica Frumoasă din Iași și Palatul Ghica-Tei din București, ambele în stil neoclasic, apoi, în stil neogotic, Palatul Administrativ de la Iași.

Idealul romantic este prezent și la noi, cea mai reprezentativă figură fiind cea a lui Nicolae Bălcescu, în portretele pictorilor Ion Negulici sau Gheorghe Tattarescu, în care frapează spiritualitatea fizionomiei, care transpare într-o profundă trăire. Silueta romantică va pătrunde masiv odată cu adoptarea, de către tineretul progresist, a costumului apusean.

În timp ce boierii, conservatori, nu vor renunța la veșmintele orientale, tinerii vor trece fără rezerve la moda apuseană, în stil romantic. Adepții Revoluției de la 1848 arborau haina la modă (jacheta trei sferturi, cambrată pe talie și pălăria cu panaș). Chiar și

uniformele armatei române au fost schimbate în anul 1831, înșiși domnitorii îmbrăcând ținuta de comandant militar de tip apusean (Nanu, 2007, p. 194).

În acest timp, costumele de tip oriental vor decădea în ierarhia socială; doar negustorii, dascălii, mai apoi lăutarii se vor înveșmânta ca boierii de odinioară, costumul falnicilor arnăuți ajungând să fie purtat de valeți.

Se remarcă, în moda orășencelor, pe la mijlocul secolului al XIX-lea o preferință de a-și purta năframa răsucită în jurul capului, nu ca un turban, ci ca un *tulpan*[4] legat în zona frunții cu o fundă.

II. Modă și stil

Frumusețea hainelor a fost atinsă în fiecare perioadă prin alte mijloace artistice. Au existat mereu artiști care au reușit, nu numai în pictură sau sculptură, ci și în creația vestimentară, să provoace privitorilor acea trăire totală care face ca o clipă să rămână de neuitat, care intensifică deopotrivă senzațiile, gândirea, afectele, amintirile și asociațiile între toate acestea.

Costumul, în pragul secolului al XX-lea, purta cu sine toate ingredientele unui trecut, aducând din acesta numeroase prejudecăți, un statut social și economic, obligații și gusturi. Sigur, este vorba de acel costum aparținând cotidianului, purtat de pături sociale din mediile orășenești, de protipendada vremii. Cel țărănesc, majoritar la acea vreme, exprima un trecut milenar, atrăgând atenția deopotrivă învățaților și reginelor (Opriș, 1993, p. 3).

Influențe occidentale, reminiscențe orientale, croială și linie în evoluție, făcute în ateliere ilustre sau de croitori anonimi, materiale scumpe și fine indică o lume românească activă, întreprinzătoare și încrezătoare în destinul său. Asistăm la o lume cu stratificări și orgolii, cu simțul acut al mascării rolului și poziției individului, la o societate prosperă, dinamică și deschisă dialogului și conlucrării, conștientă de valoarea unui trecut ilustru și de rosturile ei prospere, bătând frenetic la poarta veacului.

În spatele hainei s-a aflat omul, cel care a produs materialul și a confecționat-o; cel pentru care s-a creat, cel care a cumpărat-o și cel care a purtat-o. Acești oameni, împreună, dovedesc un dat uman remarcabil. Acești predecesori, cei mai mulți anonimi, întâmpinau trecerea pragului dintre veacuri cu mult optimism. Ei știau că „Secolul care începea va fi patetic, niciun moment de odihnă, va fi o extraordinară trăire și o nemaiîntâlnită descărcare colectivă. Românii intrau în veacul cel nou cu speranțele lor mai vechi și cu toată încrederea într-un prezent pe care-l voiau continuat." (Bulei, 1984, p. 170)

Secolul al XIX-lea, pe tot parcursul său, și-a însușit limbajul diferitelor stiluri. Sfeșnice, garnituri de masă (tacâmuri, servicii, cupe), obiecte de toaletă (casete, flacoane)

4. Tulpan = Mr. *dulben.* Tc. (per.) *tülbent, dülbent* (Șeineanu, II, *düljben,* bg. *djulben,* sb. *dulbent. Tulpane.* Pânză (de bumbac, de lână, de mătase) cu țesătura foarte subțire și străvezie; muselină.
2. Basma în trei colțuri cu care femeile își acoperă capul. – Din gr. tulpáni.

recurg atât la elemente specifice stilului *Biedermayer*, cât și la vocabularul renascentist (gheare de leu, personaje în relief sau ronde-bosse) și la cel al stilului *Ludovic XVI* (panglici, lauri, motive perlate). Dacă, în primele decenii ale secolului XIX, se mai poate vorbi încă de câteva mari stiluri cu caracteristici bine definite (*Regency*, *Biedermayer*, *Empire*), ceea ce caracterizează evoluția artelor decorative, îndeosebi în a doua jumătate a secolului, este permanenta revenire la formele și vocabularul unor stiluri anterioare, remarcându-se interesul burghez pentru piese de factură mai complicată, inspirate din modelele ce au trecut deja proba timpului. Eliberate de eticheta strictă a secolelor anterioare, spațiile interioare își modifică aspectul prin redistribuirea pieselor de mobilier. Astfel, garniturile de salon sunt aduse în centrul încăperilor, populate acum abundent cu mobilier de diferite tipuri și stiluri, precum și cu nenumărate alte obiecte de faianță, porțelan, sticlă, metal. Atmosfera se relaxează, ambianța este agreabilă, gradul de confort crește. Cel mai adesea, casa burgheză înstărită din a doua jumătate a secolului XIX se remarcă prin eclectismul decorației interioare: un salon și un budoar neo-rococo se asociază unui dormitor mobilat cu piese neoclasice, unei biblioteci neogotice, unei sufragerii neorenascentiste (Ene, 2010, p. 370).

Nu putem descrie culoarea epocii fără să facem referire la veșminte. Costumul va modela o siluetă voit diferită de cea antichizantă (mâneci bufante, talia strânsă, fusta evazată). Rochia avea corsajul strâmt, decolteul oval (*en bateau*) sau o pelerină care îl acoperea decent, mânecile bufante gigantice susținute de sârme și vată, talia de viespe strânsă într-un corset, iar fusta evazată, susținută pe jupoane de muselină. Artiștii dădeau tonul pentru o vestimentație extravagantă care-și găsea aplicarea mai ales în baluri costumate sau în ținuta de interior. Idealul feminin romantic era „un suflet fără trup", un înger, iar costumația urmărea să transforme ființa vie într-un vis fără substanță (Nanu, 2006, p. 227), parcă rod al fanteziei, în timp ce idealul de frumusețe bărbătească al romanticului era determinat în primul rând de o intensă viață spirituală pusă în valoare printr-o relativă fragilitate fizică, cum era figura lui Nicolae Bălcescu, reprezentată plastic de Negulici sau Tattarescu, la care te izbește privirea arzătoare, spiritualitatea chipului parcă consumat de o trăire prea intensă.

Între 1850 și 1870, moda era dictată din nou de curtea franceză a celui de-al Doilea Imperiu. Intrate în orbita culturală a Franței, Țările Române cultivau moda pariziană, mai cu seamă din epoca Revoluției de la 1848. Aceasta se vede bine și în gravura *Cununia Ortodoxă* din 1874, de pictorul Theodor Aman (Nanu, 2007, p. 188). Se remarcă vestimentația mirelui, o jachetă neagră, doamnele purtând rochii cu crinolină și decolteuri largi.

Capriciile pasagere ale modei vor face ca rochia cu crinolină să se transforme în rochie cu *tournure*. Dispărând crinolina, după 1870, (Fig.1) amploarea fustei era masată într-un drapaj bogat formând turnura. Faldurile întregeau astfel trupul, ca în sculptura barocă a veacurilor trecute, alcătuind compoziții în spirală, care abundau și în arhitectura exterioară și interioară a vremii. Fusta începe să se modifice, fiind formată din două jupe distincte, suprapuse, de culori diferite, dând naștere unei compoziții speciale. În spate

se formează două volume emisferice, cu un drapaj bogat, continuând cu o trenă. Se va adopta o semicrinolină (Ionescu, 2006, p. 159) pentru zona spatelui, numită crinolinetă, alcătuită din semicercuri metalice, sau pernuțe, cu jupon matlasat ce se prindea de mijloc. Aceasta avea un sistem de rabatare laterală care permitea așezarea pe scaun. Acest tip de vestimentație a fost numit în Franța, țara de origine, *stilul tapițer,* din cauza mecanismului de arcuri, corzi, capitonaj. Din punct de vedere al proporțiilor, silueta era bizară, dând naștere unui aspect lipsit de naturalețe.

După anul 1877 turnura va crește în volum (Idem, p. 148), coborând din zona bazinului spre șolduri, silueta devenind, astfel, foarte suplă. Corsajul mulat pe trup avea decolteul în *V*, suprapus, în zona pieptului, peste o altă țesătură, sau dantelă, ce urca până la gât. În preajma anului 1883, turnura va reveni cu forme mult mai voluminoase decât cele anterioare, drapajele dorsale formând un unghi drept cu spatele doamnei, de forma unui scaun portabil. Acum va purta denumirea de *strapontină*, datorită cercurilor rabatabile de metal elastic. Ornamentele sinuoase, cusute pe rochii cu suitaș, mărgele sau aplicații, se înscriau în stilul *Art Nouveau*. În picioare, ciorapii erau negri sau cu broderii colorate, ținuți cu jartiere circulare. Suspendarea ciorapilor de un cordon în talie, mai ales dispozitivul de prindere, era invenția inginerului Jean Eiffel, autorul celebrului turn parizian (Nanu, 2006, p. 228). Pantofii, care nu se vedeau, erau botine destul de puțin interesante. Ca accesorii, ziua se purtau geanta suspendată cu lanț, umbrelă și mănuși scurte, seara – boa de pene sau guler și manșon de puf de barză (*marabou*), evantai și mănuși lungi. Bijuteriile sau cataramele aveau forme vegetale, sinuoase, iar parfumurile preferate erau lavanda și paciuli.

În timp ce toaletele de seară păstrau trena, toate celelalte erau scurte, oprindu-se la câțiva centimetri deasupra nivelului de călcare, atât cât să dea la iveală vârful și puțin din decolteul încălțămintei. Din acest motiv, pantofii sau botinele, confecționate din piele, mătase sau catifea, erau întotdeauna bogat decorate. Se obișnuia ca acelea din suport textil să aibă vârful de lac. Uneori tocurile erau îmbrăcate în metal, chiar prețios.

În *Anuarul artelor* din Iași, la începutul anului 1886, erau prezentate ca fiind șic: „pantofa rusească, din piele roșie, garnisată cu pene de lebădă sau cu o blană deschisă de vulpe. Interiorul este căptușit cu mătase albă și are aspectul unei bomboniere; călcâiul este înalt, à la Louis XIV [...]. Pantofa Teodora este cu totul brodată cu fir de aur. Luxoasa brodătură apare ca și când ar trece peste postav, până la căptușeala cea roșie și într'adevăr că este o pantofă de regină; cu cât este mai mică, cu atât mai mult se închină admiratorii săi" (*Amicul artelor*, 1 ianuar 1886, p. 3).

Cu siguranță trebuie amintită și pălăria, nelipsitul accesoriu monden, care va crește în înălțime și se va îngusta, având aspect de furnal, cu borul ridicat într-o parte, sau chiar în față, și ornamente cu egrete plasate în sus, accentuând elansarea.

Pe la 1889-1890, turnura dispare definitiv. Fusta croită cloș va atârna liberă, formând cute naturale, la fel ca petalele de floare. Mânecile vor crește în volum, luând forme *à gigot* (Ionescu, 2006, p. 160), atingând cea mai mare dimensiune în anul 1895,

când vor avea aspect de balon, umflate la umăr și braț și mulate pe antebraț. Culoarea mânecilor era, de obicei, diferită de cea a restului corsajului. Talia suplă va fi marcată de un nou tip de corset, mai lung și mai elastic.

Se remarcă influența englezească în care sunt asimilate elemente din vestimentația masculină, cum ar fi *taiorul*, impus în ultimii ani ai veacului al XIX-lea. O piesă excepțională se află în patrimoniul Muzeului Municipiului București, aceasta fiind reprezentată de un taior de plimbare, din catifea reiată, de culoare cafeniu deschis, cu dungi albastru-grizat, gulerul șal și plastron de dantelă.

Cu cât se apropie mai mult de sfârșitul de secol XIX, aspectul rochiei capătă nuanțe diferite și noi forme. Mânecile își vor pierde din dimensiuni, după anul 1897 reducându-se substanțial. Apar influențe istorice, stilurile *Directoire*, *Medicis*, *Henric II* se vor regăsi în forma gulerelor, în modelul capelor din postav și catifea, decorate cu șiruri de mărgele și broderii, ton pe ton sau în nuanțe contrastante (Idem, p. 162). Acest articol era purtat pe o scară largă de către mai toate categoriile sociale urbane, sub o pelerină elegantă putându-se ascunde o rochie sau un costum ușor demodat sau mai degradat. Gulerele înalte ale capelor erau decorate la liziere, de cele mai multe ori cu pene de struț, cu dantele sau blană, după sezon.

Pentru ieșirile la spectacol, soarea sau bal erau purtate mantouri ample care puteau proteja atât purtătorul de frig, cât și costumația de intemperii. Gulerul putea fi purtat ridicat sau răsfrânt, după dimensiunea coafurii.

Pălăriile, foarte mari, de forma unui lighean, erau ornate cu aripi de păsări, egrete, flori, funde și uriașe panglici. Centrul atenției se mută, pentru prima oară, asupra capului și coafurii. Acest aranjament era numit, în limbajul colorat al modistelor, *varză* (*chou* în limba franceză) (Ibidem).

Mișu Văcărescu, prolificul și avizatul cronicar monden al ziarului bucureștean *L'Indépendence Roumaine*, cunoscut sub pseudonimul Claymoor, atrăgea atenția asupra toaletelor reprezentative pentru anul încheiat în rubricile almanahurilor pe care le edita la sfârșit de an, trăgând concluzii asupra gustului și eleganței. Întrucât în anul 1893 reveniseră în modă forme vechi, de inspirație istorică, Claymoor remarca: „Niciodată nu a fost moda atât de capricioasă ca în acest sfârșit de secol: croitorii, lipsiți de imaginație, au trebuit să se inspire din toate epocile. S-au purtat pelerine Valois, cute Watteau, mâneci Ludovic-Filip, furouri Empire, fuste Carol X, pălării Napoleon, gulere Ludovic XIII, freze [gulere plisate și apretate] Henric III etc. Aceste resurecții s-au succedat atât de rapid încât s-au văzut purtate toate acestea deodată și adesea amestecând în chip foarte fericit stilurile cele mai diverse." (*Almanach du High Life de L'Indépendence Roumaine* 1891, pp. 27-30)

De la 1900 până la izbucnirea Marelui Război, siluetele sunt mai suple și mai elansate, urmând în mod natural forma corpului.

Trebuie făcute câteva precizări în legătură cu interioarele în care se etalau interesantele și romanticele veșminte. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, moda pieselor de factură renascentistă, specifice interioarelor monarhiei austro-ungare

și Transilvaniei va fi preluată și de elitele Bucureștiului, de casele înstărite de aici, din saloanele cărora nu vor lipsi garniturile realizate în așa-zisul *stil florentin*. Arta metalului va urma același traseu dominat de eclectism, piesele datând din timpul celei de-a doua jumătăți a secolului fiind realizate într-o mare varietate de stiluri. Marcate de dezvoltarea extraordinară a tehnicii, atelierele de mobilă recurg la tot felul de experimente, lemnul fiind uneori asociat cu *papier-mâché-ul*. Acest material, în componența căruia intră hârtia, creta, cleiul și nisipul, căpăta prin lăcuire o strălucire aparte, oferind o suprafață excelentă pentru pictură. În epocă sunt produse o multitudine de piese decorate cu picturi având motive vegetale multicolore și incrustații de sidef. Motivele se regăsesc în special în cazul așa-numitelor mobile *fantezi,* cum ar fi mesele *gigognes* [măsuțe mici, ale căror dimensiuni descrescătoare permit introducerea lor unele într-altele], dar și al pieselor ce compun cochete garnituri de salon, al pupitrelor pentru scris, ca și al gheridoanelor, jardinierelor și al ramelor pentru oglinzi.

Costumul se va încadra în ambianța interioarelor secolului al XIX-lea, prin însăși prezența drapajelor din mulți metri de țesătură, care aminteau perdelele cu ciucuri și funde de la ferestre și uși, fețe de mese, abajururile lămpilor. Nu întâmplător această modă a fost denumită *style tapissier.* Acest stil va dura până la finele secolului. În timp ce fracul era haina cea mai răspândită, rochia cu turnură era purtată când mai amplă, când mai redusă, susținută de o pernuță strapontin, sau indicată discret prin câteva cute plate, urmând să dispară complet odată cu conturarea noului *Stil 1900*.

Către anul 1880, fascinația exercitată încă din secolul anterior de culturile orientale și extrem orientale se face simțită din ce în ce mai mult. Alături de nenumărate elemente de „*neo*", decorația interioară include și elemente maure sau japoneze, contribuind la accentuarea notei de eclectism, prevalentă în cele mai multe medii la sfârșitul secolului XIX.

În ultimul sfert al secolului al XIX-lea și până la Primul Război Mondial, Europa a cunoscut o perioadă de pace și relativă bunăstare, „*la Belle Epoque*". În căutările lor înnoitoare, arhitecții și decoratorii au mers pe căi diferite folosind mijloace de expresie deseori opuse, dar având comun idealul de a deschide drumuri noi. Ecouri ale trecutului, ca barocul fantastic al spaniolului Gaudi, stătea alături de geometrismul, prevestind cubismul, al austriacului Hoffmann sau al americanului Sullivan. Orientări la fel de deosebite prezentau costumele masculine și feminine. În timp ce costumul masculin era marcat de rigiditatea hainelor întunecate, cu guler tare și pălărie cilindru, costumul feminin, mai liber, receptiv la noutățile modei, a devenit un domeniu de manifestare însemnat al noului val, al stilului *serpentin* care a dominat întreg cadrul prin *Arta 1900*, apunând o dată cu acei ani. Siluetele 1900 cu talia strangulată apăreau ca lianele suple, misterioase, pudic ascunse sub falduri mișcătoare. Curbele stilului *nouille* se regăseau în faldurile mătăsii creponate, ca și în blănițele din puf de lebădă – acei *boa* în formă de șarpe, încolăciți în jurul gâtului frumoaselor vremii. Rochia cu corsetul cambrat, gulerul ridicat, fusta în formă de lalea sau rochița rândunicii exprima concepția coloristică a *Artei 1900* care era stăpânită de tente plate, tonuri reci, luminoase, cu efecte opalescente,

iradiante, electrice. Calitatea țesăturilor și prelucrarea lor cerea o mare investiție de muncă. Un cronicar al timpului remarca: „Stofele se întrebuințează rar în starea lor naturală, se brodează, se crestează, se ajurează, se încrustează cu dantelă, se acoperă cu aplicațiuni de toate felurile" (Nanu, 1976, p. 188).

În timp ce eleganța feminină era afișată de dantelă și mătăsuri, gulere și manșoane din puf de barză (*marabou*), evantaie și mănuși lungi, bijuterii și catarame cu forme sinuoase, vegetale, au loc profunde schimbări atât în stilul arhitecturii, cât și al decorației, în general. Concomitent cu stilul *serpentin* apăruseră și căutările înnoitoare care mergeau de astă dată în consens cu industrializarea, adaptându-se noilor cerințe de simplitate, funcționalism și confort.

Treptat, după anul 1900, formele alungite și decorurile florale contorsionate au făcut loc liniilor drepte, în care ornamentul, mai discret, era puțin reliefat sau lipsit de relief și s-a mers către suprafețe plane și metode de stilizare geometrică, remarca René Huyghe în *L'art et l'homme.* Sloganurile de bază, pentru majoritatea partizanilor *Artei 1900* erau „Arta în toate, Arta pentru toți" (Constantin, 1972, p. 25).

În primele decenii ale secolului XX, au avut loc primele acțiuni de emancipare feminină, ținând atât de independența materială, cât și de afirmarea personalității. Tendința de eliberare de vechile prejudecăți s-a manifestat cu putere în costumație, urmărindu-se crearea unei linii mai naturale. Lupta împotriva corsetelor se dezlănțuie chiar cu un deceniu înainte de anul 1900. În Germania, patria *Jugendstil*-ului, au apărut la începutul secolului și primele veșminte feminine mai practice. În acest scop s-au creat asociații ce reuneau artiști, medici, croitori, s-a inițiat editarea unui jurnal de mode pentru femei, s-au făcut propuneri de reformă a costumului lansându-se rochia-sac (*Reformkleid*) de purtat fără corset, lungă, închisă până la gât, croită simplu, fără complicații și aplicații, iar în viața zilnică au fost preferate cât mai mult fusta și bluza, apoi costumul taior, și poalele au început să se scurteze treptat. (Ene, 2017, p. 64). Toate aceste schimbări sunt imediat percepute de moda bucureșteană atât pentru protipendadă, cât și pentru celelalte categorii sociale.

În jurul anului 1910, s-a conturat evoluția pardesielor și jachetelor către o linie mai suplă și mai comodă, cu apropieri de costumul bărbătesc; fusta s-a strâns treptat pe corp, în formă de lalea, apoi, în 1912-1915, apare fusta scurtă și largă peste o fustă lungă și strâmtă și chiar fusta crăpată (*tango*). Pentru bărbați, la recepții fracul era obligatoriu. Pardesiul avea diferite forme, de la cel de dimineață, scurt, cu mâneca *raglan*, până la cel de seară, negru, cu pelerină. Paltonul era din stofă groasă sau blană, iar accesoriile obișnuite erau monoclul, mănușile, bastonul de bambus sau umbrela neagră mare, bijuterii ca acul de cravată, inelele și ceasul la brâu (idem, p. 65).

În timpul Primului Război Mondial, costumul ofițerilor era asemănător ca linie cu cel civil precedent (cu cascheta cilindrică, umerii mici, talia strânsă, pantalonii pe picior), pornind de la ținuta de oraș (redingotă) și adoptând unele elemente ale costumelor de sport (buzunare cu clape, cizme, pelerine etc.), iar costumul civil era influențat de cel

militar, adoptând o linie simplă și piese mai puține. Culorile cel mai frecvent utilizate erau albastrul deschis, cenușiul și brunul.

După prima conflagrație mondială, viața și-a reluat cursul într-un ritm mai accelerat (Nanu, 2007, p. 138); odată cu industrializarea s-a apreciat frumusețea formei simple, determinată de funcțiune, purificată de ornamente inutile. În arhitectură, betonul armat și sticla, folosite pentru localul-manifest al *școlii Bauhaus* în anul 1925 (Ene, 2017, p. 67), se purtau la volume geometrice, îmbucate în spațiu, ca și sculpturile sau picturile cubiste experimentate un deceniu și jumătate mai devreme. Se poate afirma că, în perioada 1850-1950, când influența franceză era precumpănitoare, aspirația către cultura vest-europeană, mai ales spre cea franceză, s-a manifestat începând cu Revoluția de la 1848, iar modelele de eleganță, piesele de mobilier și multe veșminte veneau de la Paris (Ene, 2010, p. 377). Evoluția modei a cunoscut, în Țările Române, aceeași traiectorie ca și cea a istoriei, cu aspectele sale sociale, politice și culturale. În doar șase decenii, de la 1821 la 1881, se trece, în salturi, de la sistemul feudal la cel capitalist, de la suzeranitatea Imperiului Otoman la regatul neatârnat, de la totalitarismul fanariot la monarhia constituțională.

III. De ce costumul popular românesc?

Preocuparea pentru reînvierea specificului local în toate domeniile artistice, nu doar în arhitectură, a fost prioritară în epoca formării statelor naționale, fiind una din temele preferate ale oamenilor de cultură, teoreticienilor sau artiștilor (Ene, 2013, p. 23).

În perioada interbelică, stilurilor naționale li se opune modernismul, principalul stil european internațional. Formularea arhitectului Sullivan, *form follows function,* caracterizează structura simplificată, minimalistă a întregului ambient, de la arhitectura cubistă la taiorul clasic Chanel (Nanu, 2007, p. 15). Înfruntarea național – internațional a ocupat scena artistică a acestei perioade. Dialogul dintre produsele civilizației industriale vest-europene, în continuă schimbare, și tradiționalismul local manifestat prin păstrarea vechilor valori a marcat fizionomia României, patria unei națiuni unice, de gintă latină, ortodoxă, țară de frontieră a Europei, care a încercat să se impună printr-o politică națională mai mult sau mai puțin coerentă.

În decursul deceniilor care au trecut de la instaurarea comunismului, componentele stilului românesc s-au risipit, ansamblurile interioarelor au fost dezmembrate, operele de artă, mobilele și piesele de valoare din casele naționalizate au fost confiscate și prea puține au ajuns în muzee. Obiectele rămase în folosință au suferit uzura timpului, au fost considerate demodate, nu au mai fost păstrate cu grijă și ocrotite și s-au degradat.

Nevoia de a dobândi o identitate distinctă se manifestă pe toate planurile, la toate nivelurile, de la individ la națiune, pentru a nu se pierde, ci a se deosebi de ceilalți contemporani. Societatea actuală tinde să aprecieze un trecut mult mai recent și mult mai comun în domeniul artei și arhitecturii. Prin racordarea vechilor achiziții, dobândite în perspectivele spiritualității sfârșitului de secol XIX și începutul celui de-al XX-lea, toate domeniile culturii naționale și-au reluat dialogul, contribuind prin extindere și

aprofundare la realizarea unor valori reprezentative pentru creativitatea colectivității românești (Ene, 2013, p. 24).

Momentul crucial în care își face apariția stilul neoromânesc, la sfârșitul secolului, a fost, desigur, o consecință firească a parcursului străbătut de artele vizuale în acel veac. Interferența culturală dintre valorile produse de civilizația industrială vest-europeană și tradiționalismul local, manifestat prin păstrarea vechilor valori ale ortodoxiei, va crea premisele afirmării unei națiuni de gintă latină, ortodoxă, într-o țară de la porțile Levantului, care încearcă să se impună printr-o politică națională mai mult sau mai puțin coerentă. Noul tip de discurs teoretic impus de dinamica socială și de noul statut de națiune europeană este marcat de o neobișnuită suprapunere de interferențe stilistice (Idem, p. 26).

Ştefan Nenițescu a exprimat, printr-o definiție plină de simțire, esența stilului neoromânesc: „Stilul este utilitatea artistică, sinceritate nouă și frumusețe veche, este unitatea spirituală sau valoare concretă, este tradiție artistică." (Nenițescu, 1985, p. 219)

Tema redevine actuală în noile condiții geo-politice europene.

Întotdeauna, hainele au surprins mentalitatea unei epoci. Prima dată nu asistăm la schimbarea unui stil în arhitectură, ci remarcăm modificarea aspectului omului, pentru că se schimbă idealul uman. În timp ce vorbim despre o anumită modă, în același timp analizăm o epocă.

După cum apreciază Adina Nanu în lucrările *Artă, stil, costum* și *Arta pe om*, prin înveșmântare se face zilnic un exercițiu de creativitate, iar alegerea și alăturarea unor piese vestimentare se face din linii, forme și culori, compoziții plastice. Materialele cu care ne îmbrăcăm vorbesc nu numai înțelegerii raționale, ci și tuturor simțurilor, iar rezultanta finală creează o impresie generală care se răsfrânge asupra purtătorului. În decursul ultimului secol, odată cu instalarea democrației, toate aceste bariere au căzut. Astăzi, pe stradă, este deseori greu să distingi dacă cineva este băiat sau fată, tânăr sau bătrân. Blănurile scumpe au fost abandonate în mediile civilizate, iar progresul se manifestă neîndoielnic la nivelul tehnologic al materialelor sau în comoditatea veșmintelor.

Frumusețea hainelor a fost atinsă în fiecare perioadă prin alte mijloace artistice. Au existat mereu artiști care au reușit, nu numai în pictură sau sculptură, ci și în creația vestimentară, să provoace privitorilor acea trăire totală care face ca o clipă să rămână de neuitat, care intensifică deopotrivă senzațiile, gândirea, afectele, amintirile și asociațiile între toate acestea.

Portul nostru a apărut din cele mai vechi timpuri, cu mult înaintea formării națiunii, a statului sau a orașelor, fiind la origine un produs specific satului (Ene, 2013, p. 23). Din preistorie și antichitate, din vremea dacilor, încă înainte de ocupația romană din primul secol al erei noastre, erau folosite, ca și azi, aceleași materiale oferite de natură: in, cânepă și lână (pentru țesături), blană (pentru cojoace și căciuli), piele (pentru opinci și chimire), și aceleași tehnici de utilizare a unor fâșii drepte, așa cum ieșeau din războiul de țesut, nerăscroite cu foarfeca și necusute (fote sau catrințe, marame și brâie) sau asamblate

(cămăși, iți), descrise cu precizie pe columna lui Traian, ca și în metopele de la Adamclisi. Din punct de vedere artistic, imaginea locuitorilor din părțile noastre a fost determinată de modelele spirituale oferite de creștinism. Pe metopele de la Adamclisi, femeile aveau cămăși (ii) încrețite ca și azi, dar cu mâneci scurte. Ele s-au lungit după creștinarea care s-a produs în primele secole după Hristos (Idem, p. 25). Creștinii considerau omul alcătuit din duhul nemuritor și trupul pieritor supus ispitei. Ei trebuiau să-și arate ochii, oglinda sufletului, dar să-și acopere corpul cu veșminte (motiv pentru care costumul popular românesc nu se concepe cu mâneci, fustă sau pantaloni scurți și nu pune în lumină imaginea sexy, decolteuri, plete sau talie fină). În același spirit era compusă și fața. Atenția privitorului era atrasă asupra ochilor (care în icoane apar măriți, amplificați de sprâncene groase și cearcăne), bărbații aveau barbă, iar femeile își petreceau peste față basmaua sau marama. Teodora, soția împăratului bizantin Justinian, purta șiraguri de perle agățate de coroană, care-i îngustau figura. Împărătesele Bizanțului au fost mai târziu imitate de doamnele și domnițele de la noi – ca Despina, soția lui Neagoe Basarab, și fiica ei, Rucsandra – având agățate de coroană ciucuri și podoabe de aur (Idem, p. 26).

Regăsim acest tip de remodelare a figurii în parura cu șiruri de betelă a mireselor din Grecia și de la noi, până la al Doilea Război Mondial. Această parură se regăsește în portretele domnițelor, apoi în cel al Reginei Maria la încoronarea de la Alba Iulia (fig. 2), și a rămas modelul podoabei clasice a miresei române, cu fire lungi de betelă, întregită în biserică de coroana aurită.

Relațiile cu Imperiul Bizantin, centrul creștinismului, au adus în costumul național un repertoriu ornamental abstract, plat, lipsit de volum, ca și pictura bisericilor, în care erau anulate coordonatele vieții pământești, timpul (mișcarea) și spațiul (adâncimea). Acesta a fost, de altfel, și motivul dispariției sculpturii din bisericile ortodoxe. Aceeași abstractizare a formelor se regăsește în întreg stilul ambiental, în modul de prelucrare a mobilierului, a ceramicii, a țesăturilor casei (Greceanu, 1939, p. 16).

Veșmintele de tradiție bizantină au rămas, de-a lungul vremii, ca o prețioasă moștenire, purtate la curte de prințese și regine, păstrate apoi la sate ca port de sărbătoare. Pentru a înțelege costumul național românesc, trebuie să ne întoarcem în timpul în care creștinii au repudiat idealul uman al antichității păgâne, *mens sana in corpore sano*, cu structură psiho-fizică armonioasă, al cărui trup era admirat pe stadioane, înlocuindu-l cu cel potrivit credinței că sufletul nemuritor sălășluiește în trupul pieritor, supus ispitelor diavolului.

În consecință, imaginea creștinului, remodelată în costum, trebuie să pună în valoare ochii, oglinda sufletului, și să ascundă trupul. În acest scop împărații Bizanțului se îmbrăcau cu haine rigide, din mătase lucioasă, brodate cu fir de aur, așa cum se vede în portretele lui Justinian și ale curtenilor săi, din mozaicurile bisericii San Vitale din Ravenna. Același principiu se găsește în costumul național românesc.

Același efect este obținut de femeile obișnuite prin legarea basmalei încrucișate pe gât, bărbații lăsându-și barba să crească. La începutul Evului Mediu, imaginea umană, de la domnitor și până la poporul de rând, a suferit amprenta acestei viziuni creștine, în

forma ei inițială ilustrată la curtea bizantină, care a determinat chiar structura de bază a costumului românesc.

Pe parcursul istoriei, structura de bază a portului s-a menținut, dar, inevitabil, au pătruns și unele influențe străine care au fost însă asimilate și au devenit de nerecunoscut, fiind socotite de obicei doar variații locale, datorate fanteziei celor care le lucrau (Ene, 2013, p. 25).

Departe de a rămâne neschimbat, portul popular românesc a evoluat de-a lungul timpului dar, având o structură solidă, a avut puterea de a nu imita, ci de a asimila influențele, topindu-le în compoziție proprie, care nu și-a pierdut identitatea.

După încetarea veacului fanariot și revenirea domnilor pământeni în secolul al XIX-lea, costumul național a dobândit valoarea simbolică a unui însemn politic.

La sat, țăranii încă își mai purtau straiele, care îi deosebeau foarte bine pe români de vecinii lor din afara granițelor țării sau de cei de altă nație, stabiliți de veacuri printre ei și care, la rândul lor, își comunicau etnia de la distanță, prin costumele specifice. După instituirea regalității, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, însă, portul național era arborat cu semnificația unui steag. Pentru ceremoniile de la curtea regală, el a fost tradus în limbaj cult, formele tradiționale au fost transpuse în alte materiale, mai fine și mai scumpe, ceea ce le-a înzestrat cu alte calități, alte sugestii senzoriale, modificând însuși personajul conturat de costum.

Reginele au primit, fiecare, ca dar de nuntă, câte un costum strălucitor, cusut cu fir și paiete, care era îmbrăcat după moda zilei (Idem, p. 26). Regina Elisabeta îl purta peste jupon (fig. 3), cu crinoline, iar Regina Maria îl purta cu corset (fig. 4). Aceste prelucrări ale formelor tradiționale pentru a se integra fastului și eleganței curtene erau încă necesare la începutul secolului al XX-lea, pentru a deosebi rangul. Formele amplificate ale fustelor, mânecilor sau maramei, materialele mai prețioase – ca țesăturile din mătase, străvezii – podoabele lucitoare – ca broderiile cu mărgele și paiete – și bijuteriile – de la șirurile de coral la salbele din monezi de aur – toate contribuiau la alcătuirea unor imagini de personaje de poveste.

IV. Preferințele vestimentare ale Reginei Elisabeta a României

Regina Elisabeta a României este descrisă, în cuvinte calde și frumoase, de Regina Maria: „Ea niciodată n-a trecut drept o mare frumusețe, dar avea un farmec învăluitor căruia era imposibil să nu-i cazi victimă, ori care nu se putea să nu te fascineze, măcar la început. Încă de tânără avea părul complet alb, dar privirea intensă a ochilor săi albaștri era extrem de pătrunzătoare. Vocea foarte melodioasă îi sporea farmecul. Râdea deseori, lăsând să i se vadă dinții de un alb strălucitor; dar râsul ei contrasta în mod frapant cu expresia tragică a privirii. Acest patetism, acest tragic inefabil pe care îl răspândea trezea în toți cei din preajma ei dorința de a-i alina povara. Nu a trezit pasiuni, dar a știut să se facă admirată." (Maria, Regina României, 1937, vol. I, p. 341)

Deși, la prima vedere, nu pare să fi fost foarte preocupată de aspectul vestimentar în aceeași măsură ca Regina Maria, Elisabeta a României nu a neglijat vreodată această

„aplecare" etern feminină. Astfel, în rândurile din *Cugetări și impresii* despre frumoasele sau tristele întâmplări trăite, Carmen Sylva mărturisește: „Toaleta pe care o porți nu este un lucru fără importanță. Ea îți dă viață, cu condiția ca tu să fii podoaba podoabei tale" (Carmen Sylva, 2001, p. 109). Și a avut dreptate. Constatăm că aceasta era deviza, preferința sa. Deci nu haina face pe om, ci omul este podoaba veșmântului pe care îl poartă.

De multe ori, toaletele sale au fost considerate de apropiați sau de oaspeți ca adevărate extravaganțe de vedetă. Rochii albe tip tunică, inspirate din toaletele cunoscutei actriței de origine franceză, Sarah Bernhardt (Henriette Rosine Bernard) erau acoperite de bijuterii nu tocmai regale, ci stilizări, fantezii de mari dimensiuni, precum și de tot felul de dantele și broderii surprinzătoare. Aparițiile ei erau de multe ori așteptate, tocmai pentru că provocau râsul. În jurnalul personal, arhiducesa Maria-Valeria, fiica Împărătesei Sissi, povestea: „Toaletele ei erau puțin ciudate. Sub o bogată haină de blană, regina purta un veșmânt amplu din catifea de un roșu foarte închis, semănând mai degrabă cu un halat de casă împodobit cu broderii pestrițe, iar talia îi era prinsă cu un cordon din mătase fină, subțire cât o sforicică. Arbora pălării cu boruri mici, cu o voaletă de care-și fixa *pince-nez-ul.*" (Hamann, 1985, p. 438)

Scriitorul francez Roger Merle o vede pe Carmen Sylva ca pe o ființă extravagantă, care lăsă o puternică impresie și o amprentă de neuitat, la fiecare dintre aparițiile sale. Acesta consemna: „Răspândea un parfum de pădure, căci se dădea cu o esență bizară inventată chiar de ea, făcută din plantele și florile care creșteau în apropierea reședinței sale de vară" (Merle, 1999, p. 91). Mergea, după cum spunea Elena Văcărescu, „de parcă ar fi dansat, călcând mereu în vârful picioarelor" (Văcărescu, 1908, p. 44).

Pentru aparițiile în public, Elisabeta de România crease o adevărată scenografie, demnă de talentul unui regizor profesionist. Făcea în așa fel, încât lumea să o surprindă în timp ce tocmai își termina una dintre ocupațiile preferate. Descrierea plastică, făcută în jurnalul personal de viitoarea regină Maria, susține cel mai bine afirmația precedentă. Aceasta avea să povestească despre vizita făcută Reginei Elisabeta, în ajunul căsătoriei cu Principele moștenitor Ferdinand: „ ...Totul producea exact efectul dorit […]. S-ar fi zis că prin însăși firea ei plină de fantezie se credea mereu într-un veșnic spectacol […], considerând lumea drept un enorm teatru. Percepea viața ca pe o serie de scene dramatice al căror personaj principal era ea." (Merle, 1999, p. 87). (fig. 5)

Deși între Regina Elisabeta și Regele Carol I se spune că nu a fost dragoste la prima vedere, iar ceea ce i-a unit pe cei doi au fost idealurile, Carmen Sylva așterne pe hârtie emoțiile pe care le-a trăit la întâlnirea cu viitorul soț, la primul bal și atunci când a fost cerută în căsătorie.

„Atâta vreme cât era aici și îmi vorbea despre măreția misiunii sale și despre greutățile avute, totul mergea bine, mă molipsisem de entuziasmul lui și eram pregătită să fac orice mi-ar fi cerut. Fiindcă datoria era pentru mine cel mai important lucru din lume și mi se părea că niciodată nu primeam de lucru îndeajuns", scria Regina în memoriile sale, despre căsătoria cu Carol. „Eram foarte veselă în a revedea pe tânărul prinț, pe care îl

întâlnisem foarte des la Berlin, cu opt ani înainte. Mă interesa mult prințul, ale cărui fapte le găseam îndrăznețe și a cărui hotărâre de a se jertfi pentru un popor tânăr mi se părea cavalerească și nobilă."

Înainte de concertul la care urmau să meargă împreună, Elisabeta căuta să îmbrace cele mai frumoase haine: „În sfârşit, plecarăm, fiind vreme să ne pregătim de concert. Mă îmbrăcai în grabă cu o rochie nouă de tot și foarte frumoasă: o fustă albastră, iar pe deasupra o rochie de mătase albă cu flori mici, decoltată în patru colțuri. Pe când mă îmbrăcam, Prințul României se anunță și fu primit. Eram așa de nerăbdătoare, încât îmi încheiasem și mănușile. [...]În sfârșit, plecă! Intru în salon și dau să zic: «Ce fel, mamă, nu ești îmbrăcată?» Dar o expresie ciudată pe fața mamei îmi oprește vorba. Ea începu să se plimbe prin casă și îmi zice: «Prințul României acum a plecat de-aici. Mi-a cerut mâna ta!» Eu făcui o față decepționată, dar atât de decepționată încât mama se aștepta iar la obișnuitul «nu» cu care răspundeam tuturor pretendenților, dar am răspuns numai: «De acum?»"

Este important de menționat că eleganța cu care purta veșmintele la modă, la acea vreme, în Europa, era pur și simplu o interpretare a stilurilor artistice în vestimentație. Regina Elisabeta a purtat cu imensă dragoste, dar și rafinament, costumul popular românesc. Acesta a fost, de fapt, un stindard național în viziunea sa, dar și a doamnelor din elita socială românească.

O notă specială a vestimentației doamnelor din înalta societate o dădea portul țărănesc, pe care ele îl prețuiau foarte mult. Dragostea pentru acesta s-a transmis de la doamnele țării, prin apropiatele Curții princiare, spre celelalte membre ale protipendadei. În gestul abordării costumului popular era de fapt o atestare a naționalității și a apropierii, chiar și formală, de cei umili. Era și o încercare de redescoperire a rădăcinilor, de întoarcere la surse, pe o filieră romantică, prin literați români precum: Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Gheorghe Asachi și Alexandru Odobescu. Această redescoperire a rădăcinilor se făcea prin valorile morale ale poporului, considerat pur în mediul său rural, nealterat de tarele societății urbane. Mariţica Bibescu, frumoasa soție a lui Gheorghe vodă Bibescu arbora straie de săteancă și ținea să fie portretizată îmbrăcată astfel atât de Constantin Lecca, cât și de Carol Pop de Szathmári. Dar acest costum a fost, de fapt, o interpretare, o adaptare a celui popular la vestimentația cultă. Profuziunea de fir de aur și argint din altiță, marile paftale din metal prețios, diadema din țechini cu pandantive, la fel ca la domnițele bizantine, precum și salba cu trei șiraguri de mari galbeni împărătești confereau acestui costum o valoare pe care nici țărăncile cele mai înstărite nu ar fi putut-o da veșmântului de sărbătoare. Tot restul veacului se va păstra această diferență între costumele țărănești și cele ale doamnelor care obișnuiau să se travestească în țărănci pentru baluri sau acțiuni caritabile. În epocă, generalul dr. Carol Davila era recunoscut pentru gustul său desăvârșit și pentru cunoștințele etnografice, iar soția acestuia, Anica Davila, născută Racoviță, era o mare iubitoare a veșmintelor tradiționale românești și le îmbrăca adesea. Când mergea la conacul de la Golești al rudelor sale, duminica ieșea să asiste la hora satului, unde cu greu putea fi recunoscută în mijlocul țărăncuțelor. În monumentul ridicat, în 1882,

de sculptorul Karl Storck în curtea azilului Elena Doamna, Anica Davila este reprezentată tot în costum popular. Domnitorul Carol I, când a intenționat să-i trimită micuțului fiu al lui Napoleon al III-lea un costumaș popular, l-a desemnat tot pe generalul dr. Carol Davila să se ocupe de achiziția acestuia. În anul 1868, Davila comanda țesături țărănești pe care domnitorul voia să le folosească la tapițarea mobilierului. Când avea ocazia, Principele Carol admira producția casnică rurală, în special pe cea textilă, precum scoarțele și velnițele din camera de oaspeți a mânăstirii Poiana Mărului, unde poposise în timpul excursiei prin țară din anul 1867, în drum spre Râmnicu Sărat; după cum relata prefectul respectivului district în raportul său înaintat ministrului de interne, Prințul era atras de veșmintele tradiționale, de pitorescul, abundența și convingerea cu care erau purtate în comunitățile sătești. Aceste costume au devenit piese cu greutate între cadourile pe care le făcea familiei sau capetelor încoronate ale Europei. După ce s-a căsătorit cu Principesa Elisabeta de Wied-Neuwied, Carol îi va insufla și acesteia dragostea pentru portul românesc, ea adoptându-l cu entuziasm la diverse ocazii festive, la recepții și baluri. Unele petreceri primeau ca tematică exact îmbrăcarea acestor veșminte, ca o condiție esențială a participării.

În anul 1885, Regina Elisabeta a sugerat ca, la Balul Curții, toate doamnele să îmbrace vechiul și frumosul costum țărănesc. Alte baluri în epocă, la care se purta costumul popular românesc au fost: balul Societății Unirea a Lucrătorilor Constructori, cel al Societății Comerciale Providența, sau cel al Societății Furnica. Aceste straie erau purtate ca la oraș, iar piesele componente erau comandate special, lucrate cu profuzie de aur și argint, așa cum țărăncile nu își permiteau să folosească. Cămașa sau fota ori vâlnicul erau susținute de jupoane sau chiar de crinolină, iar în picioare, în loc de opinci, doamnele purtau botine de șevro sau pantofiori de dans din mătase. Indiferent de proveniența costumului, fie el de Gorj, Muscel sau Suceava, chiar și atunci când conversația între ele se purta în franțuzește, regina și doamnele purtau cu mândrie straiele țărănești, ca o expresie a patriotismului lor și o marcă a apartenenței naționale (Ene, 2013, p. 32).

Regina Elisabeta, această ființă puternică și fragilă în același timp, a iubit poporul român, i-a adaptat portul la stilurile vremii, pe care nu le-a abandonat vreodată. Eleganța și rafinamentul acesteia s-au înscris în tiparele modei pe care a străbătut-o în timpul vieții.

V. Maria – Regina eleganței vremurilor sale

„La strălucirea și duritatea diamantului ea adaugă transparența cristalului, o inimă de aur și o rezistență de fier”, spunea contele Saint-Aulaire, ambasadorul Franței la București, despre frumoasa, eleganta și admirata Maria, Regina României (Saint-Aulaire, 2016, p. 108).

Despre frumusețea și eleganța desăvârșită a Reginei Maria a României s-a scris, de-a lungul timpului, de către capetele încoronate, dar și de către popor, de cei care au văzut-o sau nu, fascinați de calitățile sale fizice și caracteriale. Din aprecierile contemporanilor, dar și din jurnalul personal aflăm că Regina Maria a fost preocupată în permanență de vestimentație. A considerat, din dorința de a fi o apariție cât mai plăcută celor din jur, chiar și supușilor, că limbajul vestimentar o va susține în acest sens.

Apreciată ca o mare frumusețe a vremii sale, părăsește, la vârsta de 17 ani, Regatul Marii Britanii și al Irlandei de Nord pentru a se căsători cu Ferdinand, Principe Moștenitor al României. Această tânără ingenuă era nepoata Reginei Victoria și a Țarului Alexandru al II-lea al Rusiei.

Este emoționantă descrierea rochiei de mireasă pe care a purtat-o în ziua cununiei sale, la 10 ianuarie 1893. Acest eveniment a fost considerat de tânăra prințesă ca unul ireal, mai ales că zorii zilei au venit cu dangătul clopotelor care anunțau nunta ei. Prințesa din vis purta o rochie albă din mătase grea reiată, cu fusta în formă de clopot și mânecile exagerate de la începutul anilor '90. Rochia era brodată cu perle și bănuți minusculi din argint; întrucât nu-i plăceau voalurile din dantelă, i s-a permis să poarte unul de tul, prins de o diademă din diamante peste care era așezată o coroniță din flori de portocal. A fost singura concesie ce i s-a permis; în rest, ideile romantice ale lui Missy în legătură cu o vestimentație rafinată s-au topit în fața preferinței mamei sale pentru o costumație greoaie. În Memorii, ea s-a autodescris drept o „fetiță subțire și fără forme, cu părul foarte blond, ondulat à la Regina Alexandra, pieptănat cuminte pe frunte", spunând că „i-a lipsit demnitatea necesară pentru a face față ocaziei și greutății excesive a veșmintelor" (Pakula, 2017, p. 73).

Încă de la venirea sa în România, încântătoarea și fragila prințesă Maria a căutat să fie în pas cu moda vremii. (fig. 6)

Trebuie amintit că, la 1893, stilul artistic vestimentar purtat de elitele europene era stilul *Art Nouveau*. Mânecile *à gigot*, talia strânsă și pălăria cu boruri generoase erau doar câteva caracteristici ale toaletelor timpului. Astfel, Regina Maria menționează în scrierile sale despre preocupările vestimentare ale ei și ale surorii sale, Ducky, cum că aveau întotdeauna grijă ca rochiile, mantalele și umbrelele să alcătuiască împreună o plăcută armonie. Acestor toalete alese cu grijă li se alăturau, pe la anul 1897, pălăriile uriașe, tip lighean, pe care le numeau „*pălăriile împărătesei Eugénie*". „Ne prindeau foarte bine – își amintea Regina – și dădeau mai mult farmec mișcării noastre când salutam lumea (cu ocazia plimbărilor cu trăsura la șosea, alături de elita bucureșteană)" (Ciubotaru, 2003, p. 433). (fig. 7)

Își comanda toaletele la diferite case de modă cunoscute, trecând chiar de multe ori peste temutele restricții ale Regelui Carol I. „În tinerețe, idealul meu erau rochiile purtate de actrițele mari pe scenele pariziene. Nu-mi dădeam seama că uneori mă îmbrăcam în chip prea arătos", mărturisea peste ani Regina Maria (Maria, Regina României, 1991, p. 8). Coroana ei de aur reprezintă o inestimabilă piesă de artă, lucrată la comanda Familiei Regale la casa pariziană *Falize*. Dar, întotdeauna, eleganța rochiei este susținută de cea a bijuteriilor potrivite, la modă, și prețioase. Gustul său rafinat pentru accesorii și bijuterii a fost satisfăcut, în parte, de darurile primite la căsătoria cu Ferdinand, acestea fiind în special bijuterii lucrate în atelierele europene vestite ale timpului. I-au plăcut safirele și perlele, ceea ce a determinat-o să își alcătuiască o veritabilă colecție de bijuterii, piese de o frumusețe rară.

Ținutele purtate în diferite ocazii erau de o eleganță rară, fiind remarcate și apreciate de toți cei care o înconjurau. Acestea erau descrise lor chiar de Regina Maria. Un prilej de neuitat pentru M.S. Maria este cel al festivităților de încoronare a țarului Nicolae II. Regina își amintea cu plăcere euforia care o cuprinsese atunci când știa că urma să se

împodobească cu cele mai frumoase toalete și bijuterii: „Simțeam o neasemănată plăcere să mă gătesc cu toate podoabele mele cele mai frumoase, făcute inadins în vederea acestei împrejurări; aveam rochii în toate culorile curcubeului, cu toate că azi mi-ar părea cam caraghioase, pe atunci erau de un „*chic*" neîntrecut și fuseseră alese cu multă grijă; găteala cu care dobândii încă cel mai mare succes era rochia și lunga mantie de gală dăruită de regina Carmen Sylva; regina-poetă, inspirată de vârsta mea fragedă, de părul meu bălai și de ochii mei albaștri, hotărâse că trebuie să facă din mine o adevărată domniță din basme; așadar poruncise o rochie și o manta regală cu trenă de Curte, amândouă cusute pe de-a-ntregul cu ramuri de măceși și cu mii de petale de trandafiri răspândite; până și voalul ce purtam, sub o coroană alcătuită dintr-un cerc de diamante, era presărat cu petale de trandafir sălbatic; această rochie, lucrată într-una din școlile noastre românești, mă prindea bine și eram cât se poate de mândră de admirația ce stârneam." (Idem, p. 10)

Regina Maria adora toaletele actrițelor de pe scenele pariziene. Așadar, obișnuia să se îmbrace extrem de arătos, inspirându-se din ținutele de scenă, ceea ce atrăgea, uneori, dezaprobarea unor persoane de la Curtea Regală. Un astfel de caz este povestit chiar de Regina Maria în amintirile sale și anume este vorba despre o „rochie în lungi falduri, din crêpe-de-chine negru, brodată cu fir de aur și cu albastru ca peruzeaua; mânecile erau lungi, strâmte și se sfârșeau într-un colț ce acoperea puțin mâna; o purtam cu o mică pălărie neagră în formă de tricorn; mă prindea foarte bine, dar îmi închipui că totul era cam bătător la ochi" (Ciubotaru, 2003, p. 431). Nonconformismul tinerei prințese a dus la mustrarea sa de către fosta guvernantă a mamei sale, contesa Alexandrine Tolstoi, care a dezaprobat excesul de accesorii și eleganță la prințese: „nu se potrivește cu o prințesă să poarte rochii de acest fel; mi s-a descris în amănunte toaleta d-tale; de altfel mi s-a pus că te prindea foarte bine" (Maria, Regina României, 1991, p. 108). Din descrierea acestui moment reiese foarte clar nonconformismul Principesei Maria, dorința sa continua de a depăși protocolul Casei Regale, dorința de emancipare în relațiile cu cei din jur.

De cele mai multe ori, a fost acuzată de frivolitate, tocmai datorită unor zvonuri legate de toaletele sale și de așa-zisele sale excentricități. Cunoscând felul în care era comentată viața și vederile sale destul de liberale în privința modei și a moralei, Regina își amintea că „gura lumii răspândea" zvonul că duceam o viață de petreceri, pe când, la drept vorbind viața noastră se scurgea austeră și îngrădită" (Idem, p. 214).

Regina simte nevoia să se explice: „Temperamentul meu artistic m-a împins să găsesc plăcere în toalete deosebite de cele ce se purtau de obicei; uneori erau chiar prea arătoase sau prea pitorești; dar, scuza mea stă în faptul că și eu, ca și femeile din timpul meu, făceam parte din epoca *«romantică»;* apoi aveam o minte îndrăzneață și plină de imaginație și fiind izolată, departe de Occidentul în care mă născusem, adoptai un fel și un stil al meu, fără să-mi pese de critici, cu o primejdioasă indiferență față de orice îngrădea iubirea mea pentru tot ce găseam frumos, în țara poeziei în care trăiam (Idem, p. 215).

Așadar, în ciuda tuturor criticilor, în anii tinereții sale, Regina Maria a ales toalete care îi dădeau un aspect aparte față de al altor prințese (fig. 8). Cu ocazia vizitei la

Darmstadt, reședința de vară a marelui duce de Hesse, ea poartă un costum pentru care primește din nou observații. Acesta se compunea din niște foi simple de postav alb, care atunci se purtau lungi și „*cloche*" și dintr-o nostimă jachetă scurtă, croită bărbătește, de o culoare încântătoare, între verde și albastru. „Această jachetă avea o croială desăvârșită – își amintea Regina – împodobită cu nasturi de cristal; pălăria, pantofii și mănușile erau albe, la fel ca foile, iar sub bărbie îmi legasem o fundă de *tule* alb cât se poate de elegantă" (Idem, p. 230). Această nouă toaletă elegantă a declanșat o serie de noi mustrări, dar ea s-a consolat, constatând că le-a eclipsat pe celelalte doamne: „M-am mângâiat cu gândul că adevărata pricină a dezaprobării era faptul că simplitatea plină de «*chic*» a toaletei pusese în umbră gătelile greoaie purtate de alte femei cu acest prilej" (Idem, p. 231).

Regina Maria, în *Amintirile* sale, povestește o întâmplare la o ocazie specială, și anume la încoronarea regelui George al VI-lea, unde a participat împreună cu regele Ferdinand ca reprezentanți oficiali ai României. Cu acest prilej, a purtat o rochie lungă, albă, dintr-o mătase care cădea în falduri grele și o trenă bogată, pe cap având o coroană de diamant (Idem, p. 237). Și această rochie a fost pricină de dezastru. În timpul dansului, trena s-a încolăcit în jurul picioarelor invitaților, făcând să cadă pe mai mulți dintre ei. „După aceea mă trăsei la o parte, îngrozită de ce pricinuisem, îmi luai locul pe Estrada pregătită musafirilor regali, unde am rămas ca o simplă spectatoare; a fost una din adunările cele mai strălucite și elegante ce mi-a fost dat să văd." (Idem, p. 240)

Regina Maria mărturisește că era mereu plină de încântare atunci când atrăgea atenția prin eleganță, prin unicitatea stilului vestimentar, trecând peste tot felul de critici. În cursul anului 1910 a făcut o vizită la Berlin, prilejuită de sărbătorirea zilei de naștere a Kaizerului Wilhelm al II-lea. Rochia pe care a purtat-o era presărată cu fluturi de argint. Această toaletă nu avea cum să nu fie remarcată. Însuși Kaizerul a întrebat-o dacă își închipuia că este Lohengrin sau Loreley (Idem, p. 265). (fig. 9)

Devenită regină, Regina Maria acordă o atenție sporită vestimentației oficiale și celei de curte, având în vedere și protocolul Casei Regale. De exemplu, în perioada neutralității, când contele de Saint-Aulaire a venit să-și prezinte regelui Ferdinand scrisorile de acreditare, era de la sine înțeles că, în conversațiile care urmau formelor protocolare, orice aluzie la război sau la neutralitate trebuia evitată. Rochia purtată cu acest prilej de Regina Maria era în culori vii, asortată cu uniformele multicolore ale diplomaților și ale militarilor, atrăgând admirația ministrului Franței.

În timpul conversației s-a amintit, la un moment dat, și de moda pariziană. Într-o frază cu tâlc, Regina Maria se va exprima plastic, nedorind să pară o declarație politică: „Cum vedeți, mie nu-mi plac culorile neutre" (Principesa Ileana, 1996, p. 45). Chiar ea relatează că a aflat, mai târziu, de prezența, la ceremonie, a scriitorului francez Robert de Flers care ar fi spus: „Când o Regină care are spirit nu poate vorbi, felul ei de a spune ceva este de a purta o rochie atât de frumoasă" (Ibidem). În timpul Războiului cel Mare, Regina Maria s-a dedicat activității de ajutorare a răniților, purtând binecunoscutul costum de infirmieră.

Sfârșitul războiului va însemna, pentru poporul român, o mare izbândă: unitatea

națională, iar suveranii României au fost primiți cu multă bucurie în București, Capitala României Mari, a României reîntregite. Cu prilejul dineului oferit ofițerilor francezi și britanici, la Palatul Cotroceni, în ziua de 18 nov./ 1 dec. 1918, Regina a avut veșminte extrem de elegante, dar nicio bijuterie. Ea a făcut afirmația: „Toate bijuteriile mele sunt sau nu mai sunt la Moscova; s-ar putea să nu le mai văd niciodată" (Maria, Regina României, 1996, p. 7).

La începutul anului 1919, Regina Maria va face o vizită la Paris. Și de această dată a menționat inevitabila problemă a garderobei: „Trebuie să-mi iau câteva haine – scria Regina în însemnările sale zilnice – de 5 ani nu mi-am mai reînnoit garderoba: numai că nu vreau să cheltuiesc prea mult, totul s-a scumpit atât de mult și, desigur, toți croitorii din Paris doresc să lucreze pentru mine și să mă determine să aleg ceea ce nu vreau să am; moda este imposibil de strâmtă, scurtă, fără mâneci, iar în ce privește rochiile de seară acestea sunt atât de decoltate cât își poate permite fiecare; rochiile de seară sunt făcute din piese separate abia prinse între ele, care lasă brațele și spatele complet goale și, dacă e posibil și picioarele; imposibil de purtat de o femeie cât de cât decentă și mai ales de o Regină, fără anumite modificări" (Ciubotaru, 2003, p. 432). Evident, tentația eleganței era uriașă, ispita modiștilor francezi fiind de nerefuzat: „Mă luptam cu întreg Parisul, pentru că nu există croitor, pălărier, și alți furnizori care să nu vrea să mă îmbrace, dar eu nu doresc să mă las antrenată în cheltuieli în acest moment când țara mea este încă în suferință; și în afară de aceasta, eu mi-am pierdut obiceiul veșmintelor scumpe și pot în liniște să mă uit, fără prea mari tentații la lucrurile de preț care îmi atrag privirea" (Maria, Regina României, 1996, p. 77). Elocvent este și faptul că, la Opera Franceză s-a îmbrăcat toată în alb, fără a etala luxul cu care se afișa în anii tinereții: „Arătam foarte decent, deși rochia mea nu avea absolut nimic de-a face cu moda de azi" (Ciubotaru, 2003, p. 432).

Pentru vizita la Palatul Elysée îmbracă o rochie neagră, garnisită cu strassuri, având deasupra o frumoasă tunică verde deschis, tip mantilă, un turban rotund, negru, cu un voal lăsat pe spate: „arătam cu adevărat eu însămi […] era important ca să arăt așa cum se așteptau de la mine toți românii" (Idem, p. 433). Vizitele de la Paris și Londra au însemnat și vizitarea unor magazine celebre, cum ar fi *Babani* din Paris și *Harrods* din Londra unde – scria Regina – „poți găsi acolo tot ce este sub soare" (Idem, p. 433). Alte magazine vizitate de Regina Maria au fost *Asperys*, *Jaz's'*, *Mapping & Webb*, *Peter Robinson* (Maria, Regina României, 1996, pp. 116, 140).

Un prilej cu care Regina Maria a venit din nou în contact cu moda pariziană a fost în vara anului 1920, când, împreună cu fiicele sale, Elisabeta, Mignon și Ileana, au vizitat Parisul. Iată ce scria Regina Maria, la 28 iunie 1920, în jurnalul său: „Început de zi obișnuit, cu croitorese, modiste, cizmari. M-am hotărât să-mi fac câteva rochii la *Chéruit*, o casă unde obișnuia Ducky, mai demult, să se îmbrace, de un gust rafinat. Mi-au plăcut modelele lor, sunt genul pe care o femeie «cu forme» și-l poate permite, dar nu vreau să comand decât strictul necesar, nimic în plus. Apoi, împreună cu Mignon, ne-am dus la croitorul ei să comandăm două taioare, unul albastru închis și unul cafeniu, foarte închis,

cele mai simple linii posibile, la preţuri decente. De acolo am mers puţin pe străzi şi ne-am distrat intrând în diferite magazine. Am cumpărat o adorabilă pălăriuţă din petale de trandafir, de culoarea creveţilor, rotundă ca un turban, care îmi atrăsese atenţia acum câteva zile şi pe care am vrut-o pentru soupé-ul din această seară." (Idem, p. 80)

Evenimentul memorabil care rămâne în inimile românilor pentru eternitate este cel al încoronării de la Alba Iulia, din 15 octombrie 1922. Toaleta Reginei Maria din ziua încoronării a constat într-o rochie roşu-auriu, pe umeri cu o mantie de catifea purpurie, căptuşită cu albastru şi argintiu, iar pe cap cu un voal auriu strâns pe frunte cu o panglică de aur, peste care urmează să fie aşezată coroana, bineînţeles cu „marele meu Cordon" şi „Steaua" (Ordinului Carol I). „Mantia este copleşitoare", scria Regina în însemnările anului 1922, „arăt ca acele statui ale Fecioarei care, în ţările catolice, sunt în mod special înveşmântate şi împodobite cu bijuterii în zilele de sărbători şi purtate pe străzi în procesiuni. Culoarea aurului folosit pentru toaletă şi mantie este absolut superbă. Lucrat pe un fond cu fir de mătase roşie, are umbre splendide, ca un apus de soare. [...]. Culoarea aurului şi totul se armonizează neobişnuit de bine cu tenul meu, cu părul blond şi caracterul, în general. Sunt, desigur, «à mon avantage» în această ţinută dificilă. În această zi mare, ca regină a poporului meu, vreau ca inimile lor să bată pentru mine cu mândrie. Nu vreau să-i dezamăgesc, am această ambiţie." (Maria, Regina României 1996, p. 109) Coroana reginei a fost executată după schiţele pictorului Costin Petrescu, artistul având ca sursă de inspiraţie coroana purtată de doamna Despina, soţia lui Neagoe Basarab, voievodul Ţării Româneşti, aşa cum apare ea zugrăvită în tabloul votiv al bisericii episcopale de la Curtea de Argeş. Lucrată în stil bizantin de casa de bijuterii *Falize* din Paris, coroana are pe laterale câte un pandantiv, cu câte un disc de care atârnă trei şiruri de mărgele, terminate cu o cruce gamată.

Despre vizita Reginei Maria în U.S.A., în toamna anului 1926, aflăm date importante în cartea *Regina Maria* şi America, scrisă de istoricul de artă prof. Adrian-Silvan Ionescu. Sunt interesante felul în care a fost primită de oficialităţi, vizitele şi recepţiile la care a fost prezentă, itinerariile, dar şi impresiile Reginei Maria a României despre momentele petrecute pe continentul american şi toaletele purtate cu aceste prilejuri. Pentru a-şi impresiona gazdele, a etalat toalete extrem de elegante şi bijuterii scumpe şi asortate. Astfel, aflată la New York, a vizitat magazinul de bijuterii al firmei *Cartier*, fiind primită chiar de patronul acesteia. Despre această întâlnire, regina consemnează: „Cartier a fost fermecător, avea o broşă cu smaralde şi diamante de primă calitate că mi-a lăsat gura apă." (Ionescu, 1997, p. 35) A onorat invitaţiile mai multor banchete, despre care a scris în jurnalul său american. La selectul banchet de la Drake Hotel din Chicago, a fost impresionată de fiica milionarului John D. Rockefeller, doamna McCormick, despre care scrie: „O doamnă inteligentă, dar extrem de urâtă, cu cele mai superbe smaralde care trebuie să fi aparţinut cu siguranţă familiei imperiale ruse." (Ionescu, 1997, p. 36)

Regina Maria a purtat toalete achiziţionate de la Casa de Modă *Patou* din Paris, care au pus în valoare frumuseţea sa, rangul regal, graţia şi distincţia. Despre momentul

debarcării la New York, ea scrie: „M-am îmbrăcat cât am putut de atrăgător, într-o rochie Patou de culoarea vinului și o haină de catifea brodată cu blană de culoare închisă, o pălărie potrivită care nu îmi ascundea fața." (Ibidem) Despre toaleta purtată la dineul de la Casa Albă, scrie: „M-am făcut cât am putut de elegantă în rochia Patou brodată și cu pelerina aurie și albă; am purtat diadema cu perle și diamante și *marele cordon* al României." (Ibidem) La Hotelul Waldorf Astoria, regina s-a înveșmântat cu „o minunată rochie argintie pe catifea neagră, la care am prins un fel de «manteau de cour» de culoare albastru-păun, astfel pentru a arăta Regină din cap până în picioare, adăugai la aceasta diadema mea rusească cu safirele uriașe aranjate într-un fel nou, inventat de mine" (Ibidem). La banchetul oferit de primarul din Philadelphia, s-a prezentat într-o toaletă roșie, iar în ziua de 10 noiembrie 1926, la Denver, „s-a îmbrăcat elegant, în alb curat, cu toate perlele" (Idem, p. 37).

Primirea Reginei a fost aproape neașteptat de caldă, americanii întâmpinând-o peste tot cu buchete uriașe de flori și multe cadouri. Este necesară mențiunea că toate aceste toalete elegante ale Reginei Maria erau în stilul anilor '20, după moda *Art Deco*, însă destul de personalizate.

În afară de *Patou,* multe alte case de modă se ofereau să trimită modele reginei. De exemplu, Casa de Modă *Esther Meyer* din Paris, i-a trimis Reginei Maria, la 3 august 1921, un catalog cu noile sale modele de pălării, stofa cea nouă cu numele *Baragladina*, după povestirea cu același titlu scrisă de Regina Maria (Idem, p. 36). La aceste toalete, regina asorta bijuterii fastuoase (perle, rubine, safire, diamante, briliante) care îi dădeau un aer regesc. De aceea, la toate întâlnirile pe care le-a avut cu marile personalități ale timpului, a urmărit să reprezinte eleganța absolută, pentru a nu-și dezamăgi supușii (obișnuiți cu stilul ei propriu de abordare a toaletelor), dar și pentru a-i impresiona pe interlocutori, de cele mai multe ori bărbați, sensibili la frumusețea feminină.

Case de modă furnizoare ale Reginei Maria, după preferințele și standardele eleganței sale, mai erau: *Maison Bear* și *Maison Nouvelle* din Paris, și *Ernestine Bouet* din București, care livrau reginei rochii de mătase, de lână și mantouri (Idem, p. 46). De exemplu, în aprilie 1930, Regina Maria a primit, din partea sucursalei de lux a magazinului *Samaritaine* din Paris, invitația de a participa la o vânzare de blănuri și alte articole de îmbrăcăminte precum: rochii pentru casino, bluze, fuste, costume de plajă, mănuși, pălării, stofe, la care era adăugată și lista de prețuri (Ibidem). Pentru repararea bijuteriilor și modificarea unora dintre ele, Regina Maria apela la firma *Cartier* din Paris (Idem, p. 45).

Deși își va păstra eleganța stilului propriu pe care l-a creat, Regina Maria va arbora toalete mult mai simple și unice, creații proprii, după moartea Regelui Ferdinand, în iulie 1927. Ea a purtat doliu alb, albul fiind culoarea de doliu a reginelor văduve. Purta pe cap voal alb, legat în manieră monastică, iar pe corp, rochii albe. La fel va purta și marama populară, legată în jurul capului, lăsând să cadă pe spate. Așa a fost văzută în grădinile de la Balcic în anii '30, sau când primea oaspeți de seamă; chiar și la sanatoriul din Germania unde a stat o vreme, a purtat acest veșmânt (Căzan, 1996, p. 11).

După Primul Război Mondial, întregirea României a impus găsirea trăsăturilor comune, specifice întregii țări. Portul cel mai reprezentativ pentru România Mare a fost considerat costumul de Muscel, legat de prima capitală a Țării Românești, Câmpulungul din vremea lui Mircea cel Bătrân. Lucrat în ateliere speciale, cu fir și paiete, costumul de Muscel era îmbrăcat la horă până și în zona Sucevei. Regina Maria purta cu consecvență costumul popular, își îmbrăca copiii românește, nu numai pe fete, dar și pe băieți, după cum stau mărturie multe fotografii. Încă de pe când era Principesa Maria, soția prințului moștenitor Ferdinand, ea a îndrăgit veșmintele țărănești și le-a purtat ori de câte ori a avut prilejul. După Leo Claretie, „prințesa Maria nu era româncă dar s-a românizat. Această românizare a concretizat-o mai ales prin prisma înclinațiilor sale artistice" (Ene, 2013, p. 35). Prințesa s-a complăcut să îmbrace fermecătoare veșminte țărănești românești, cu broderiile lor fine și strălucitoare, să fondeze societăți, să facă să renască industriile artistice naționale, pentru recuperarea documentelor, desenelor și broderiilor vechi, de ornamentică, arhitectură. A fost foarte pasionată de frescele vechilor mănăstiri, de arcurile joase, de capitelurile trapezoidale, de penumbrele misterioase ale mănăstirilor de altădată și de capelele seculare (Idem, p. 36). Întotdeauna imaginativă și inspirată, Principesa Maria purta costumul popular în chip foarte personal, adoptând piesele după gustul său. Astfel, ea nu-și va așeza niciodată marama de borangic peste păr, ca un văl, așa cum făcea Regina Elisabeta urmând moda țărăncilor, ci și-o va înfășura strâns în jurul capului și pe frunte, aproape ca un turban, lăsând să-i atârne marginile pe spate, ca o mantilă. În același fel se va îmbrobodi și în timpul războiului, când va îmbrăca rochia albă a infirmierelor și va vizita spitalele de campanie și ambulanțele (Idem, p. 35). Considera că portul popular îi prindea foarte bine și pe copiii săi, așa că, adesea, aceștia erau îmbrăcați ca țărăncuțe și ciobănași, coborâți parcă de pe pânzele lui Nicolae Grigorescu. Maria a ținut ca ei să fie imortalizați de obiectivul aparatului fotografic astfel, alături de ea, ca o veritabilă familie de țărani. Cel mai ușor au putut fi transpuse motive decorative din portul popular românesc în moda anilor '20, când rochiile erau croite în fir drept, fără pense, în același spirit cu veșmintele tradiționale. Pasiunea pentru portul tradițional românesc nu s-a estompat niciodată. La 12 februarie 1927, Maria, devenită între timp Regină, participa împreună cu nora sa, principesa Elena, la o reuniune, amândouă îmbrăcate în port național, așa cum menționa în jurnalul său: „Seara [...] a trebuit să mergem în costum românesc la o întrunire a Ligii Culturale la Cercul Militar" (S.A.N.I.C., Fond *Casa Regală*, *Regina Maria – Personale*, rola 479, fonograma 407). În acest gen de costumație foarte personală a fost surprinsă Regina Maria în foarte multe fotografii, înainte și după război. În 1918, la Bicaz, unde se retrăgea adesea într-o căsuță țărănească, apare pozând în pridvor alături de Nadejde Știrbey, soția lui Barbu Știrbey, administrator al Domeniilor Regale, amândouă în port popular. Când suveranii vizitează Transilvania în mai-iunie 1919, Maria poartă un fel de scurteică pe talie, cu poalele evazate, brodată pe piept, la umeri și manșete, în spirit popular. Și la Balcic, îndrăgita ei reședință de vară de pe malul Mării Negre, se îmbrăca în voal alb care amintea de feregeaua musulmană. La Bran, regina împreună cu fiicele și

invitatele sale purtau ie și catrință, confundându-se adesea cu sătencele din acea zonă. Capul îl avea întotdeauna acoperit cu specifica-i legătură ale cărei colțuri se revărsau pe umeri și pe spate. Este adevărat că întotdeauna Regina Maria a purtat cu mare grație și într-un fel unic tulpanul, marama de borangic, îmbinând bluza tip ciupag cu fotele românești, cu motive geometrice, așezate peste crinoline, cepchenul din portul balcanic îmbrăcat ca o scurteică peste cămașa din pânză țărănească, cusută cu râuri, la care deseori asorta șiraguri de salbe. Acest amestec, tipic perioadei cuprinsă între mijlocul veacului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX, care se reia și în actualitate, nu înseamnă nici pe departe o lipsă de rafinament artistic, ci o metodă de a arăta rădăcinile străvechi ale artei noastre, precum și prețuirea pentru frumusețea ei (Ene, 2013, p. 37).

Eleganța Reginei Maria a rămas memorabilă. Stilul pe care l-a creat, deși nu are un nume, este inspirat, adaptat din stilurile europene ale vremurilor trăite, dar și din portul popular românesc.

Nu doar interesele politice au determinat-o să poarte costumul național românesc ca pe un stindard de luptă pentru unitate și întregirea neamului, ci și iubirea profundă pe care a purtat-o acestei țări, acestor oameni, care au devenit familia sa. Sensibilă, caritabilă și delicată, marea suverană a iubit nespus România și pe locuitorii ei.

Dacă, în anii tinereții, au fascinat-o toaletele la modă și mai ales cele care o deosebeau de alte prințese, individualizând-o și ilustrându-i stilul propriu, în anii maturității, după ce a devenit Regină, mai mult decența și, bineînțeles, eleganța au fost elementele care au caracterizat modul de concepere a toaletelor sale.

Grigore Gafencu spunea despre ea: „a fost regina tinereții noastre, cea mai frumoasă Regină din lume". În biografia Reginei Maria a României, în *Nota Autorului*, Hannah Pakula spunea că „a fost simbolul reușitei și frumuseții generației sale" (Pakula 2017, p. 8).

„Regina Maria a fost o regină europeană, o adevărată regină, în sensul acela acordat de legendele popoarelor. Totul la dânsa era regesc, de la mândria și frumusețea figurii împodobită cu mândria curților regești, până la inima pe care prințesa britanică a știut să o ofere poporului român." (S.A.N.I.C., Fond *Casa Regală – Carol al II-lea*, dosar nr. 224/1938, f. 264)

V. CONCLUZII

Pentru familia regală a României și pentru elitele sociale române, vestimentația a fost o preocupare permanentă.

Schimbările stilistice europene au fost acceptate de societatea românească și considerate un factor de modernizare, de emancipare, mai ales în secolul al XIX-lea, când are loc propășirea națională.

Puterea economică a comanditarului, a burghezului, face ca arta să renască, dar și eleganța și bunul gust să definească elita socială.

Funcțiile costumului, cea estetică și cea de comunicare, fac ca acesta să reprezinte o importantă ramură a artei decorative. Statutul social a fost mereu determinat de veșminte

și accesorii, în toate epocile. Reprezentanții claselor sociale au ieșit mereu în evidență prin croiala veșmintelor, culorile lor, strălucire și maniere.

Familia Regală a României a fost în centrul vieții politice, a făurit idealurile de veacuri ale poporului român, independența și unitatea națională, reîntregirea teritorială a granițelor țării. A fost privită cu atenție de contemporani, de istorici, criticată, dar și extrem de apreciată de personalități mondiale din toate domeniile, inclusiv pentru eleganță și rafinament.

Moda europeană a fost cu mare entuziasm adoptată de bărbați și femei, boierul român imitând, dar și interpretând anumite elemente stilistice. Modernizarea societății, manifestată în toate domeniile vieții în secolul al XIX-lea, va fi mai ușoară.

Întotdeauna femeia a fost în centrul atenției, ea reprezentând într-un fel etalonul modei la un moment dat. Trecerea de la șalvarii cu anteriu la rochiile sprijinite pe crinoline a reprezentat un salt extraordinar în mentalitatea și modul de viață al populației. Schimbarea veșmintelor a însemnat și schimbarea mobilierului, a interioarelor de casă, a obiceiurilor și modului de viață, în general.

Toate aceste transformări sunt mult mai devreme implementate în societatea europeană. În spațiul românesc ele vin tardiv, la diferență, poate, de un veac. Atunci când toate acestea erau vizibile la curțile europene, în Principatele Române încă se purtau fermeneaua, tarabolosul și giubeaua.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă, sub aspect vestimentar, o perioadă încă de tranziție. În timp ce doamnele treceau la rochii ample, cu talia strânsă în corsete, la tafta și organdină, bărbații vor fi în alb și negru, cămăși și jachete, fracuri și pălării înalte, numite țilindru, care vor lua locul greoaielor işlice.

Atunci când, la 1866, regii României au pus piciorul pe pământ românesc, se purta moda de la marile curți imperiale. Evident, doar boierii și mica burghezie în formare aveau acces la aceste rafinamente și stiluri.

Reginele României se vor adapta la realitățile vieții românești, vor căuta să impresioneze prin eleganță, imaginea lor în fața supușilor valorând extrem de mult. În același timp, ele s-au apropiat de nevoile și năzuințele sociale și naționale, au căutat, fiecare într-un stil propriu, creat, să îmbine eleganța stilistică europeană cu portul specific, local. Astfel, vom întâlni crinoline, rochii și bijuterii *Art Nouveau*, fermenele, cepchene și marame, toate în interpretări personale, diferite de la o regină la alta.

De-a lungul timpului, modul de concepere a toaletelor reginelor României a variat, caracterizându-se prin stiluri individuale și elegante. Preferința, sau mai bine zis aplecarea reginelor spre portul popular românesc scoate în evidență și rădăcinile acestui port. Veșmintele de tradiție bizantină, prețioasă moștenire, au fost purtate la curte de prințese și regine, iar elementele decorative ale acestora sunt păstrate ca port de sărbătoare pentru țăranul român.

În Evul Mediu, imaginea umană, de la conducător și până la popor, a suferit amprenta viziunii creștine, în forma ei profundă ilustrată la curtea bizantină, care a determinat chiar structura de bază a costumului românesc.

Tradiția bizantină se regăsește și în compoziția coroanei Reginei Maria, coroana având elemente decorative asemănătoare celei a Împărătesei Teodora.

Interferența culturală dintre valorile produse de civilizația industrială vest-europeană și tradiționalismul local, manifestat prin păstrarea vechilor valori ale ortodoxiei, va crea premisele afirmării unei națiuni de gintă latină, ortodoxă, într-o țară de frontieră a Europei, care încearcă să se impună printr-o politică națională coerentă. Noul tip de discurs teoretic impus de dinamica socială și de noul statut de națiune europeană este marcat de o neobișnuită suprapunere de interferențe stilistice care se vor remarca în artele vizuale. Moda este unul dintre reprezentanții artei vizuale decorative, reginele României fiind adevărați mesageri ai schimbărilor stilistice din vremurile lor.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAFIE

Izvoare / Sources
Arhivele Naționale Istorice Centrale.
Fond *Casa Regală – Carol al II-lea*.
Arhiva Ministerului Afacerilor Interne, Divizia Administrativă, 1896.

Periodice / Magazines
Almanach du High Life de L' Indépendence Roumaine, 1891.
Le Journal de Bucarest, nr. 466/ 28 Fevrier 1875.
Resboiul, nr. 179/ 19 ianuarie 1878.
La Voix de la Roumanie, nr. 49/ 28 Décembre 1861/ 9 Janvier 1862; nr. 3/ 30 Janvier 1862; nr. 7/ 27 Fevrier 1862; nr. 13/ 8 Fevrier 1866.
Moda Universului, an. I, nr. 1, 1899, București.
Amicul Artelor, nr. 1/ 1 ianuar 1886, Iași.

Cataloage de expoziții / Exhibition Catalogs
Costumul în pragul secolului XX, Muzeul Național Cotroceni, București, 1993.
Mobilier și argintărie în Europa secolului XIX, Editura M.N.A.R., București, 1999.

Istoria românilor 2003*:* „Dezvoltarea culturii între 1878 și 1918", în *Istoria românilor*, vol. VII, Editura Enciclopedică, București, 2003.
Istoria orașului București 1965*: Istoria orașului București*, vol. I, București, 1965.
Badea-Păun, G., 2014, *Carmen Sylva 1843-1916 – Uimitoarea Regină Elisabeta*, Editura Humanitas, București
Baudelaire, Ch., 1976, „Elogiul Machiajului", în *Pictorul vieții moderne – Curiozități Estetice*, Editura Meridiane, București.
Bolintineanu, D., Zanne, A., 1861, „Fisiologii. Șoseaua de la Podu' Mogoșoaiei", în *Calendar Geografic, Istoric și Literar pe anul 1861*.
Brănișteanu, B., 1902, articolul de fond, în *Adevărul*, București.
Bulei, I., 1984, *Lumea românească la 1900*, Editura Eminescu, București.

Caragiale, M.I., 1936, *Opere*, Ediţie definitivă îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", Bucureşti.
Cassou, J., 1971, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, Bucureşti.
Căzan, F., 1996, „Monarhie şi simbolistică regală în gândirea Reginei Maria", în *A.M.N.-Peleş*.
Ciubotaru, Ş., 2003, „Vestimentaţia reginei Maria – stil şi eleganţă", în *B.M.I.M.*, vol. XVII, Bucureşti, pp. 429-435.
Claymoor, 1894, „La mode feminine en 1893", în *Almanach du High Life de L'Indépendence Roumaine*, Bucureşti.
Claymoor, 1894, *La Vie à Bucarest*, Editura Thiel şi Weiss, Bucureşti.
Constantin, P., 1972, *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, Bucureşti.
Constantiniu, F., 1999, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti.
Crutzescu, Gh., 1973, *Podul Mogoşoaei*, Editura Meridiane, Bucureşti.
Cucu, N., 1974, *Mobilierul locuinţei, tradiţie şi modernitate*, Editura Meridiane, Bucureşti.
De Dunca, C., 1863, „Chronica de Mode Parisiene", în *Amicul Familiei*, nr. 2/ 1 aprilie 1863.
De Dunca, C., 1868, „Chronica de Mode Parisiene", în *Amicul Familiei*, nr. 4/ aprilie 1868.
Elisabeta Regina României (Carmen Sylva), 2001, *Les pensées d'une reine – Cugetările unei regine*, ediţie bilingvă franceză-română, traducere din limba franceză de Dumitru Scorţanu, Fides, Iaşi.
Ene, M.C., 2007, „Starea artelor în Europa în ultimele decenii ale sec.al XIX-lea", în *B.M.I.M.*, vol. XXI, Bucureşti.
Ene, M.C., 2013, „Doamnele şi portul ţărăncuţelor române", în *B.M.I.M.*, vol. XXVII, Bucureşti, pp. 23-39.
Ene, M.C., 2018, *Modă şi mondenitate în spaţiul românesc, epoca modernă. Veşminte şi accesorii vestimentare de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului Bucureşti*, Editura Muzeului Municipiului Bucureşti.
Fontanel, B., 1997, *Corsets et soutiens-gorge*, Editure de la Martiniere, Paris.
Frunzetti, I., 1986, *În căutarea tradiţiei*, Editura Meridiane, Bucureşti.
Georgescu, F., 1965, „Dezvoltarea edilitar-urbanistică a oraşului Bucureşti în timpul revoluţiei de la 1848", în *B.M.I.M.*, vol. II, Bucureşti, pp. 37-76.
Georgescu, F., 1967, „Regimul construcţiilor în Bucureşti în deceniile IV-V din secolul al XIX-lea", în *B.M.I.M.*, vol. V, Bucureşti, pp. 38-68.
Ghica, I., 1956, *Opere*, vol. II, Bucureşti.
Greceanu, O., 1939, *Specificul Naţional în Pictură*, Tiparul Cartea Românească, Bucureşti.
Hamann, B., 1985, *Elisabeth d'Autriche*, traducere de J.-B. Garsset, Fayard, Paris.
Hodges, F., 1986, „The New Design Source Book", în *Quatro Publishing*, Londra.
Huyghe, R., 1961, *L'Art et l'Homme*, vol. III, Larousse, Paris.
Iacob, D.D., 2007, „Balurile înaltei societăţi din Principatele Române la mijlocul secolului al XIX-lea", în *Oraşul din spaţiul românesc între Orient şi Occident – Tranziţia de la medievalitate la modernitate*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi.
Ionescu, Ş, 1969, *Dezvoltarea edilitar–urbanistică a oraşului Bucureşti la sfârşitul secolului al XIX-lea*, în *B.M.I.M.*, vol. VII, Bucureşti, 1969, p. 81-88.
Ionescu, A.S., 1992, "Balurile costumate din secolul al XIX-lea şi sursele lor de inspiraţie istorică", în *B.M.I.M.*, vol. XII, Editura M.M.B., Bucureşti, pp. 227-236.
Ionescu, A.S., 1992, „Uniformele cetăţenilor-ostaşi din Garda Naţională", în *B.M.I.M.*, vol. XI, Bucureşti, pp. 217-226.

Ionescu, A.S., 1997, *Regina Maria și America,* Editura Noi Media Print, București..
Ionescu, A.S., 2001, *Moda românească 1790-1850. Între Stambul și Paris*, Editura Maiko, București.
Ionescu, A.S., 2003, *Preziosi în România*, Editura Noi Media Print, București.
Ionescu, A.S., 2006, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Editura Paideia, București.
Lapadat, M., 2003, *Fețele ornamentului. Arhitectura bucureșteană în secolul 20*, Editura Univers Enciclopedic, București.
Mackerness, E.D., 1964, *A Social History of English Music*, Routledge and Kegan Paul, Londra, Toronto.
Madsen, T., 1967, *Art Nouveau*, World University Library/ McGraw-Hill, New York.
Maria, Regina României, 1937, *Histoire de ma vie*, vol. I, Plon, Paris.
Maria, Regina României, 1991, *Povestea vieții mele,* vol. II, Editura Eminescu, București.
Maria, Regina României, 1996, *Însemnări zilnice,* vol. I, Editura Albatros, București.
Marsillac, U., 1999, *Bucureștiul în veacul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București.
Merle, R., 1999, *Carmen Sylva, l'extravagante Reine Elisabeth de Roumanie*, Michaël Ittah.
Mucenic, C., 1992, „Aportul arhitecților români la definirea stilistică a arhitecturii bucureștene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea", în *B.M.I.M.*, vol. XI, București, pp. 113-122.
Mucenic, C., 1997, *București. Un veac de arhitectură civilă. Secolul XIX*, Editura Silex, București.
Mucenic, C., 2002, *Străzi, piețe, case din vechiul București. Urbanism și arhitectură, secolele XV-XX*, Editura MMB, București, 2002.
Mucenic, C., 2004, *Străzi, piețe, case din vechiul București*, Editura Vremea, București.
Nanu, A.M., 1976, *Artă, stil, costum*, Editura Meridiane, București.
Nanu, A.M., 2001, *Arta pe om*, Editura Compania, București.
Nanu, A.M., 2006, *Artă, stil, costum*, Editura Noi Media Print, București.
Nanu, A.M., Buta, O., 2009, *Bărbatul și moda*, Editura Polirom, București.
Neagoe, C., 2008, *Muzică și societate în Țara Românească și Moldova (1550-1830)*, Muzeul Brăilei, Editura Istros, Brăila.
Nenițescu, Ș., 1985, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, vol. III, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
Opriș, I., 1993, „Cuvânt înainte", în *Costumul în pragul secolului XX*, Muzeul Național Cotroceni, București.
Pakula, H., 2017, *Viața Reginei Maria a României – Ultima Romantică*, Editura Curtea Veche, București
Patrulius, R.R., 1975, *Locuința în timp și spațiu*, Editura Tehnică, București.
Pippidi, A., 2002, *București – istorie și urbanism*, Editura Do-minoR, Iași.
Popescu, C., 2004, *Le Style National Roumain. Construire une nation a travers l'architecture – 1881-1945*, Collection „Arts & Société", Presses Universitaires de Rennes, Simetria, Paris.
Principesa Ileana, 1996, „Amintiri despre părinții mei", în *M.I.*, mai 1996, pp. 43-45.
Ruppert, J., 1931, *Le costume*, Flammarion, Paris.
Saint-Aulaire, Ch., 2016, *Însemnările unui diplomat de altădată în România, 1916-1920*, Editura Humanitas, București
Șerbănescu, H.V., 1992, „Dorobanții de poliție – primele formațiuni de pază și ordine ale orașului București", în *B.M.I.M.*, vol. XI, București, pp. 202-216.
Ștefănescu, L., 1965, „Aspecte ale vieții sociale în orașul București în perioada de trecere spre capitalism", în *B.M.I.M.*, vol. II, București, pp. 31-36.
Tambini, M., 1999, *The Look of the century*, Dorling Kindersley, Londra.

Văcărescu, E., 1908, *Rois et Reines que j'ai connus,* traducere de Gastane Jeffry, Maison d'Edition E. Sansot, Paris.
Vătămanu, N., 1968, „Două case vechi bucureştene", în *B.M.I.M.*, vol. VI, Bucureşti, pp. 273-282.
Waquet, D., 2003, *La Porte, Marion Moda*, Editura Corint, Bucureşti.

LISTA ILUSTRAȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. Principesa Elisabeta având rochie cu crinolină, cu fiica sa, Marioara, în brațe.
Figure 1. Princess Elizabeth wearing a crinoline dress, holding her daughter, Marioara.
Figura 2. Regina Maria cu coroana regală de inspirație bizantină, Colecția de fotografii a Muzeului Municipiului București.
Figure 2. Queen Mary with the Byzantine inspired royal crown, The Bucharest Municipality Museum Photography Collection.
Figura 3. George Peter Alexander Healy, Portretul Principesei Elisabeta în costum popular românesc. Muzeul Național Peleș
Figure 3. George Peter Alexander Healy, Portrait of Princess Elizabeth in Romanian folk costume. Peleș National Museum
Figura 4. Principesa Maria cu costum popular de Banat, Colecția de fotografii a Muzeului Municipiului București.
Figure 4. Princess Mary in a folk costume from Banat region, The Bucharest Municipality Museum Photography Collection.
Figura 5. Regina Elisabeta având rochie cu trenă în stilul Art Nouveau, Colecția de fotografii a Muzeului Municipiului București.
Figure 5. Queen Elizabeth wearing a train dress in an Art Nouveau style, The Bucharest Municipality Museum Photography Collection.
Figura 6. Principesa Maria cu rochie model 1890 cu mâneci à gigot, foto Franz Mandy, Colecția de fotografii a Muzeului Municipiului București.
Figure 6. Princess Maria wearing a 1890 model dress with fluffed sleeves, à gigot, photo Franz Mandy, The Bucharest Municipality Museum Photography Collection.
Figura 7. Regina Maria a României cu rochie Art Nouveau și pălărie cu boruri mari, Colecția de fotografii a Muzeului Municipiului București.
Figure 7. Queen Mary of Romania with an Art Nouveau dress and wide-brimmed hat, The Bucharest Municipality Museum Photography Collection.
Figura 8. Regina Maria a României cu o rochie elegantă cu pelerină în stilul Artei 1900, Colecția de fotografii a Muzeului Municipiului București.
Figure 8. Queen Mary of Romania with an elegant dress in the Art 1900 style, The Bucharest Municipality Museum Photography Collection.
Figura 9. Principesa Maria cu o rochie elegantă în stil Art Nouveau, Colecția de fotografii a Muzeului Municipiului București.
Figure 9. Princess Maria wearing an elegant Art Nouveau dress, The Bucharest Municipality Museum Photography Collection.

Fig. 1 Principesa Elisabeta având rochie cu crinolină, cu fiica sa, Marioara, în brațe. (Colecția de fotografii a MMB)

Fig. 2 Regina Maria cu coroana regală de inspirație bizantină. (Colecția de fotografii a MMB)

Fig. 3 George Peter Alexander Healy, Portretul Principesei Elisabeta a României în costum popular românesc. Muzeul Național Peleș

Fig. 4 Principesa Maria cu costum popular de Banat. (Colecția de fotografii a MMB)

Fig. 5 Regina Elisabeta având rochie cu trenă în stilul Art Nouveau. (Colecția de fotografii a MMB)

Fig. 6 Principesa Maria cu rochie model 1890 cu mâneci à gigot, foto Franz Mandy.
(Colecția de fotografii a MMB)

Fig. 7 Regina Maria a României cu rochie Art Nouveau și pălărie cu boruri mari.
(Colecția de fotografii a MMB)

Fig. 8 Regina Maria a României cu o rochie elegantă cu pelerină în stilul Artei 1900.
(Colecția de fotografii a MMB)

Fig. 9 Principesa Maria cu o rochie elegantă în stil Art Nouveau. (Colecția de fotografii a MMB)