

DOAMNELE ȘI PORTUL ȚĂRĂNCUȚELOR ROMÂNE

dr. Maria Camelia Ene

Suntem europeni dar cum ne deosebim de ceilalți europeni? Această întrebare s-a impus în primul rând creatorilor, scriitorilor și artiștilor plastici, pentru care sinceritatea este vitală, respingând conformismul sau imitația. Apariția școlilor moderne în cultura unor țări europene din veacul al XIX-lea a fost un fenomen complex cu o vastă arie de răspândire care s-a manifestat într-un mod deosebit și în domenii diferite, de multe ori împotriva spiritului oficialității. Formarea acestor școli corespundea aspirațiilor spre libertate națională și socială. Promovarea specificului național a fost susținută permanent de elitele culturale românești în ideea găsirii unei imagini reprezentative și ușor recognoscibile de către națiunile Europei. Nu întâmplător, în această epocă a fost redescoperită lumea rurală ca fiind cea mai autentică păstrătoare a valorilor naționale. Sfărâmarea canoanelor academiste a creat condițiile unei diversificări stilistice incitând la originalitate, libertatea expresiei, afirmarea unei viziuni proprii.

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, teoreticieni sau artiști.

În perioada interbelică, stilurilor naționale li se opune modernismul, principalul stil european internațional. Formularea arhitectului Sullivan *from follows function* caracterizează structura simplificată, minimalistă a întregului ambient, de la arhitectura cubistă la taiorul clasic Chanel¹. Înfrentarea 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 ginte latină, ortodoxă, țară de frontieră a Europei și 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

1. Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, București, Ed. Noi Media Print, 2007, p. 15

puține au ajuns în muzee. Obiectele rămase în folosință au suferit uzura timpului, au fost considerate demodate, nu au mai fost păstrate cu grijă, ocrotite și s-au degradat.

Nevoia de a-și 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.

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 ginte latină, ortodoxă, țară de frontieră a Europei și 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.

Ștefan Nenițescu a exprimat, printr-o definiție plină de simțire, esența stilului neoromânesc: „*Stilul este utilitatea rtistică, sinceritate nouă și frumusețe veche, este unitatea spirituală sau valoare concretă, este tradiție artistică*”².

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 tehnic al materialelor sau în comoditatea vesmintelor.

2. Ștefan Nenițescu, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, București, vol. III, p. 219

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.



Portret Regina Maria la încoronare, pictură votivă de Costin Petrescu.
De remarcat coroana de tip bizantin. Colecția prof. Adina Nanu

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. 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), blana (pentru cojoace și căciuli), piele (pentru opinci și chimire) și aceleași tehnici de utilizare a unor fâșii drepte, cum ieșeau din războiul de țesut, nerăscroite cu foarfeca și necusute (fote sau catrințe, maramă și brâie) sau asamblate (cămăși, ițari) 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. 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.

Regăsim acest tip de remodelare a figurii în parura cu șiruri de beteală a mireselelor 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 și a rămas modelul podoabei clasice a miresei române, cu fire lungi de beteală, 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 (după cum afirma Olga Greceanu în *Specificul național*, 1939).

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 iar de bărbați 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, și 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.

Departate 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



Prințesa Mignon cu costum balcanic,
Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee pe sticlă și celuloid, MMB

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 straiile, care 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, și care era îmbrăcat, după moda zilei, de regina Elisabeta peste jupon cu

crinolină, de regina Maria cu corset. 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 mărgel și paiete – și bijuteriile – de la șirurile de coral la salbele din monezi de aur – toate contribuiau la alcătuirea unor imagini de zâne din basme.

În secolul al XIX-lea călători străini, pictori, francezi și italieni voiajează pentru interese artistice sau de plăcere prin Moldova sau Valahia. Dintre acești artiști s-au remarcat prin calitatea lucrărilor Marcel Bouquet, Lancelot, Valerio, Charles Doussault, Denis Auguste Marie Raffet și Amedeo Preziosi.

În aceeași perioadă desfășoară o prolifică activitate pictorul și fotograful Carol Popp de Szathmary. Prin munca sa plină de dăruire el realizează o adevărată



Bal la Teatrul Național, imprimat, colecția MMB

enciclopedie a costumului heritage din toate zonele etnografice ale țării.

Dacă privim cu atenție acuarelele și desenele care prezintă costumele din această perioadă se observă că portul popular românesc începe să fie treptat influențat de moda costumului de curte și al celui boieresc, la care unele elemente occidentale se amestecau cu tradiția orientală a veșmintelor purtate de elite până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. În acest context, unele piese ale costumului țărănesc de sărbătoare și de ceremonie, lucrate spre sfârșitul secolului al XIX-lea preiau și exprimă clar ecourile acestor schimbări de mentalitate, mai ales la nivelul țărânimii înstărite. Relația dintre canon și libertate cunoaște o dinamică cu totul specială în unele zone etnografice din Câmpia Bărăganului, sudul Munteniei și Olteniei, oferind uneori

soluții vestimentare îndrăznețe. Astfel, croiul pieselor principale de îmbrăcăminte - cămăși, catrințe/vâlnice, pantaloni/izmene- continuă să respecte tiparul tradiției specifice fiecărei zone etnografice-chiar cu o anumită rigoare impusă de codul etic al obiceiurilor pământului-dar materiile prime și compozițiile decorative se orientează către *noutățile vremii*. Pânza de bumbac și borangic, lucrata în casă, arniciul, firul de aur și argint, mărgelile și paietele sunt utilizate tot mai mult de către femei, pentru a împodobi costumele de nuntă ale fetelor și feciorilor. Hainele groase de blană și dimie sunt, la rândul lor, tot mai bogat împodobite cu broderii fastuoase și compoziții ce se desfășoară pe întreaga suprafața a pieselor. Sub impactul influenței balcanico-orientale în lumea satului oltenesc și muntenesc apare moda aplicării pe hainele din dimie albă a găitanelor din mătase neagră sau colorată, ceea ce generează o adevărată *perioadă barocă* a costumului popular. Edificatoare este în acest sens varianta gorjenească a costumului numit schileresc, apoi zăbunele, mintenele, giubelele, șubele, anteriile și dulamele căptușite cu blană de miel sau de vulpe.

Incontestabili mesageri vizuali ai evoluției portului românesc de-a lungul tumultoaselor evenimente istorice din secolele XIV – XIX, portretele votive ale unor țărani-ctitori de biserici se adaugă la șirul izvoarelor iconografice ale costumului românesc de patrimoniu. Solemnitatea ținutei strămoșești în care sunt înfățișate familiile de țărani uimește prin meticulozitatea detaliilor pictate, care reproduc fidel compoziții decorative cu statut emblematic și de marcă identitară.

Broderiile cămășilor femeiești sunt redată în structurile plastico-decorative specifice mânecilor – cu altiță, încreț și râuri – ale vâlnicelor și diverselor modalități de acoperire a capului la femei, cu maramă. Bărbații etalează frumusețea costumelor schilerești, dacă sunt gorjeni, sau a celorlalte categorii de haine groase (șube, pieptare, cojoace, ȋtari etc).

În contextul prezentat consider ca important de menționat reprezentarea, pe prima carte poștală ilustrată, a portului popular românesc, ilustrată ce se află în patrimoniul MMB, în colecția *Fotografii, cărți poștale, clișee pe sticlă și celuloid*.

Prima carte poștală ilustrată în țara noastră³ înfățișează o țărăncuță română prezentată lângă pavilionul *Expoziției Cooperatorilor* de la București, 1894. Semnată Constantin Jiquidid, ilustrata a fost considerată desen după natură.

O ilustrată din seria *Portul național român*, expediată de inegalabilul dramaturg Ion Luca Caragiale conține specificația că țărăncuța română este soția sa, Alexandrina Burely când era domnișoară. Ilustratorul, pictorul și graficianul Constantin Jiquidid a folosit ca model pentru ilustrata din 1894 un clișeu fotografic anterior căsătoriei (1889), când domnișoara Burely (născută în 1865) avea ceva mai puțini ani decât în 1894. Țărăncuțele sunt identice (costumație, fizionomie, decor), în afara faptului că aceea din 1894 ține în mâini un mănunchi de spice (specific manifestării), iar

3. Corneliu Beda, *Țărăncuța fotomodel*, în Magazin istoric, anul XXXVI, nr. 5 (422), mai 2002, p. 87

aceea din ilustrata lui Caragiale o floare, prezentă și pe o altă carte poștală, realizare anterioară a editurii Stengel & Co., din Dresda. Este posibil ca și alte ilustrate din seria Port național român să o aibă ca model, cu o costumație specifică, pe domnișoara Burelly, viitoarea doamnă Caragiale.

Cine a fost Alexandrina Burelly? Frumoasa *țărăncuță română* nu este alta decât una dintre cele trei fiice ale cunoscutului arhitect Antonio Gaetano Burelly (care face parte din contingentul de „venetici” veniți în a doua jumătate a secolului al XIX-lea pe plaiurile românești după instaurarea regelui lui Carol I). Burelli vine în



Țărăncuța română, din seria Portul național românesc, prima carte poștală ilustrată, după C. Jiquidi, model Alexandrina Burely (Caragiale), Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee pe sticlă și celuloid, MMB

țară cu mai multe neamuri ale sale, iar în 1858, în catastiful mănăstirii Mărgineni apare semnătura lui Petre Burelli, inginer hotarnic, mănăstire unde secretar este Luca Caragiale, tatăl viitorului dramaturg. Legăturile celor două familii nu se opresc aici. Gaetano Burelli avea și 3 fiice, Alexandra, Eugenia și Ecaterina Burelli, mari amatoare de viață mondenă, mai ales prima, remarcată de către lumea bună la balurile date de Theodor Aman. Caragiale era despărțit la acea vreme de Maria Constantinescu (cu care lucrase la Regia Monopolurilor de Stat, și cu care avea un fiu pe care îl recunoscuse ca fiind fiu natural, nimeni altul decât Mateiu Caragiale). Se pare că întâlnirea celor doi s-a produs la un spectacol al Teatrului Național. Dramaturgul și frumoasa sa “țărăncuță” au locuit în casa ridicată de arhitectul Antonio Gaetano Burelli. După Gaetano Burelli, casa va fi ocupată de Ion Luca Caragiale și apoi de Ion Mincu. Casa este un model tipic pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu parter ridicat, ferestre ce dau la stradă, cu o curte interioară mică. Această casă, pe

la 1890, intră în posesia arhitectului Ion Mincu. Deși încă păstrează aspecte ale stilului Art Nouveau, amprenta lui Mincu este vizibilă atât la exterior (ferestre înalte și înguste cu monograma Ion E Mincu, ornamente, smălțuite, butoni, sau elementele din lemn frumos decorate), cât și la interior, (de exemplu balustradele masive din lemn).

Imobilul de la intersecția străzilor Mercur (azi Pictor Artur Verona) nr. 19 și Pitar Moș a fost în două rânduri renovat și reparat, la achiziționare iar apoi la 1900. Aici a și murit arhitectul Ion Mincu.

Revenind la portul țărănesc în secolul al XIX-lea merită să fac următoarele aprecieri. 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 formal, 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.

Marița 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 Szathmari.

Dar, acest costum a fost, de fapt, o interpretare, o adaptare a celui popular la vestimentația cultă. Profuzia 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 țărânci pentru baluri sau acțiuni caritabile.

În epocă mai era recunoscut pentru gustul său desăvârșit și pentru cunoștințele etnografice generalul dr. Carol Davila, 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 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 avea timp să admire producția casnică rurală, în special pe cea textilă, precum scoarțele și velnițele din camera de oaspeți a mănăstirii Poiana Mărului, unde poposise în timpul excursiei prin țară din anul 1867, în drum spre Râmnicul Sărat, după cum relatează prefectul respectivului district în raportul său înaintat ministrului de interne.⁴ 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 Princesa Elisabeta de Wied-Neuwied, i-a insuflat și acesteia dragostea pentru portul românesc, ea adoptându-l cu entuziasm la diverse ocazii festive, la recepții și baluri. Unele dintre aceste 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, cel al Societății Furnica. Aceste straie erau purtate ca la oraș iar piesele componente erau comandă specială, lucrate cu profuzie de aur și argint, așa cum țărăncile nu își permiteau să folosească. Cămașa sau fota ori vâlnicul erau susținute de juioane sau chiar de crinolină, iar în picioare, în loc de opinci purtau botine de șevro sau pantofiori de dans din mătase. Indiferent de proveniența costumului, fie el de Gorj, Muscel sau Suceava, chiar dacă conversația între ele se purta în franțuzește, regina și doamnele purtau au mândrie straiele țărănești, ca o expresie a patriotismului lor și o marcă a apartenenței naționale. Elegantele doamne, orașence, pozau cu plăcere îmbrăcate în asemenea straie, în epocă existând numeroase portrete fotografice cu ele învârtind fusul sau umplând ulciorul cu apă de la fântână. Bărbații și copiii purtau, de asemenea, veșminte naționale la ocazii.

Și în saloanele cele mai selecte ale Europei se impusese frumusețea portului nostru național. La un bal parizian, pe la 1862, dr. Mihail Georgiade Obedenaru, medic și diplomat literat, a introdus costumul național românesc.

La balul din 1865 de la Ministerul de Externe al Franței mai multe doamne și unii simpatizanți ai cauzei noastre au purtat costumul popular cu dezinvoltură. Gazetarul Ulysse de Marsillac relatează astfel: *"La ultimul bal costumat dat de dl. Drouyn de Lhuys la Palatul Ministerului Afacerilor Străine, la Paris, s-au remarcat doamna Iancu Alecsandri, doamna baroană d'Avril, născută Odobescu și domnișoara Bouvet, a fostului consul al Franței la Iași, toate trei purtând cu o rară distincție costumul atât de elegant și pitoresc al țărăncilor române"*⁵.

4. Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul de Interne-Secțiunea Administrativă, dos. 184/1866, fila 323, Apud Adrian-Silvan Ionescu, *Modă și Societate Urbană*, Ed. Paideia, București, 2006, p. 169

5. *La Voix de la Roumanie*, nr. 16/9 Mars 1865, Apud Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p.170



Principesa Elisabeta cu costum popular, fota din zona Mehedinți.
Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee pe sticlă și celuloid, MMB

Secolul al XX-lea aduce cu sine, în peisajul cultural românesc, preocuparea unor remarcabili specialiști români pentru studierea culturii și civilizației populare, în vederea teaurizării celor mai valoroase creații ale acesteia. Este momentul propice înființării Muzeului de Artă Națională, pe Șoseaua Kiseleff, sub conducerea profesorului Alexandru Tzigara – Samurçaș, la 1 octombrie 1906.

Una dintre sălile muzeului era destinată costumului popular. Aici erau prezentate pe manechine, piese de port provenind din toate regiunile țării, alături de stampele pictorilor Henri Trenk și Carol Popp de Szathmary, oferite muzeului de Regele Carol I. Diversitatea, perfecțiunea și inegalabila frumusețe a costumelor a cucerit de la bun început stima publicului și a elitelor. Însăși Regina Maria era entuziasmată de costumul popular românesc, adoptându-l ca ținută de înaltă ceremonie, în cadrul festivităților de la palat.

Tot la începutul veacului al XX-lea s-a înființat la București *Institutul Social Român* sub conducerea eminentului profesor, muzeograf și sociolog Dimitrie Gusti, care a inițiat primele cercetări de tip monografic, realizate cu echipe multidisciplinare

de specialiști și studenți. Ca urmare a celor zece campanii de cercetări monografice efectuate în mai multe sate – pilot din România și Basarabia a luat ființă unul dintre cele mai importante muzee etnografice în aer liber din România – Muzeul Satului Românesc, deschis pentru public la 17 mai 1936, tot pe bulevardul Kiseleff. Astfel se oferea publicului capitalei *un sat sinteză*⁶, alcătuit din toate satele României care-și propunea să aducă în același loc casa cu acareturile sale specifice, biserica, troițele, hanul și familii de țărani îmbrăcați ca hainele lor caracteristice și practicând ocupațiile casnice și meșteșugărești din satele lor de origine. Odată cu monumentele de arhitectură s-au pus bazele primelor colecții de patrimoniu etnografic mobil, între care și a celei de *Port popular* (după 1958), nucleul acestei colecții fiind reprezentat de cele 18 costume femeiești din zona Muscel, Muntenia, purtate și comandate de Regina Maria.

Expoziția de artă populară de la Berlin, din anul 1909 a fost patronată de Regina Elisabeta a României, iar secția țării noastre a fost foarte admirată de vizitatori. Erau expuse țesături, velnițe, broderii, obiecte din lemn sculptat, ouă de lemn pictate precum ouăle de Paște și costume. Exponatele erau executate de diverse societăți de lucru de mână ca: „Albina”, „Furnica”, „Munca”, „Țesătoarea”, „Maria”. Obiectele au fost atât de apreciate încât cunoscuta firmă de decorațiuni din Londra, Liberty comandase pânzeturi românești în valoare de peste 20.000 lei. Costumele naționale erau apreciate și de doamnele berlineze care nu mai conteneau să admire și să cumpere podoabe de artă națională românească. Tot acum erau expuse și două fotografii ale Reginei Elisabeta, realizate de fotograful bucureștean Franz Mandy, îmbrăcată ea însăși în costum popular și așezată la războiul de țesut. Această imagine purta ca legendă un pansu al suveranei: „*Vîitorul țarei îl țese femeea*”. Alexandru Tzigara-Samurçaș care aprecia aportul Reginei Elisabeta în realizarea vechii industriei casnice și în impunerea costumului popular ca veșmânt de gală pentru doamnele din elită, nota în memoriile sale: „Din punct de vedere național incontestabilele merite ale reginei au fost de a pune în evidență însușirile de seamă ale poporului românesc. A redat viață portului, poeziei și cântecului curat românesc, a prezidat sărbători la Palat în costum țărănesc. [...] Căci nu e manifestare curat românească în fruntea căreia să nu o găsim. [...] Apreciind subtilul simț estetic, înăscut, al țărancei colinelor noastre, manifestat în portul național cu valorile sale vii dar armonioase și mai ales prin maramele amintind vălurile fecioarelor ateniene, *Carmen Sylva prin introducerea acestui port la festivitățile de la Curte i-a dat o viață nouă întreținută și prin numeroasele Societăți întemeiate și prezidate de majestatea sa*”⁷.

6. Doina Ișfănoni, Paula Popoiu, *Costumul românesc de patrimoniu din colecțiile Muzeului Național al Satului “Dimitrie Gusti”*, Ed. CNI Coresi S.A. București, decembrie 2007, p.14

7. Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii (1910-1918)*, Editura Grai și suflet, Cultura Națională București, 1999, vol II, p.338, Apud Adrian – Silvan Ionescu, Op.,cit., p. 171

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 portul popular, își îmbrăca copiii românește, nu numai pe fete, dar și pe băieți, după cum stau mărturie multe fotografii.

Și Princesesa Maria, soția prințului moștenitor Ferdinand a îndrăgit veșmintele țărănești și le-a purtat ori de câte ori a avut prilejul.

După Léo Claretie - „*prințesa Maria nu era româncă dar s-a românizat. Această românizare a concretizat-o mai ales prin prisma înclinațiilor sale artistice. 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 ornamentală, 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*”⁸.

Totdeauna imaginativă și inspirată, Princesesa 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 îmbrăca și în timpul războiului, când va îmbrăca rochia albă a infirmierelor și va vizita spitalele de campanie și ambulanțele.

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. Mama a ținut ca ei să fie immortalizați 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 vreodată. La 12 februarie 1927, Maria, devenită între timp regină, participa împreună cu nora sa, princesesa 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*

8. Carmen Popescu, *Le style national roumain*, Collection Art et société, Presses Universitaire de Rennes, Paris, 2007, p. 180

*întrunire a Ligii Culturale la Cercul Militar*⁹.

În acest gen de costumație foarte personală a fost surprinsă Regina Maria în foarte multe fotografii, înainte și după război. În 1918, la Bicz, unde se retrăgea adesea într-o căsuță țărănească, apare pozând în pridvor alături de soția lui Barbu Știrbey, Nadèjde 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



Principesa Maria, cu costum popular mixt: cămașa de Muscel și fota din zona Râmnicului Sărat.
Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee pe sticlă și celuloid, MMB

îmbrăca în văluri albe amintind de feregeaua musulmană. La Bran, regina cu fiicele și invitatele ei purtau ie și catrință, confundându-se adesea cu țărăncile din zonă, pe care le vizita și cu care stătea, prietenește de vorbă. Capul îl avea întotdeauna

9. Arhivele Naționale Istorice Centrale Fond, Casa Regală, Regina Maria, Personale, rola 479, fonograma 407, Apud Adrian-Silvan Ionescu, op. cit., p. 172

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 crinolone, 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 pentru a arăta rădăcinile străvechi ale artei noastre precum și prețuirea pentru frumusețea ei.

Bărbații, la modul general, au îmbrăcat mai rar straietele țărănești, în special la baluri costumate. Dar, în anumite momente, costumul popular devenea pentru aceștia un mijloc de afirmare a opțiunilor politice și de afiliere la o cauză progresistă. Uneori purtau elemente din costumul popular pentru a-și demonstra apropierea de popor și de a-i împărtăși idealurile de libertate. Un exemplu ar fi atitudinea unui grup de moldoveni patrioți care, în timpul domniei lui Mihail Sturdza, fiind în opoziție cu acesta, au adoptat purtarea căciulii de miel, care îi distingea de ceilalți ieșeni și contrasta flagrant cu restul vestimentației de tăietură occidentală pe care o aveau.

În timpul prigoanei antiunioniste, în Moldova, funcționarii cu vederi înaintate care se pronunțau deschis pentru cauză și-și afixau poziția prin culorile naționale pe care le adoptau în articolele vestimentare au avut de suferit din partea autorităților pierzându-și posturile.

În anul 1864, magistratul și fostul ministru Dimitrie Scarlat Miclescu a fost însărcinat de Mihail Kogălniceanu să explice legea rurală și aplicarea reformei agrare. Cu această ocazie, Miclescu va renunța definitiv la hainele nemțești pentru portul popular. Dar, așa cum am precizat mai sus, în rândul bărbaților îmbrăcarea hainelor țărănești era conjuncturală.

Dovadă a faptului că portul popular devine o piesă de vestimentație nelipsită din garderoba doamnelor și a tinerelor fete este Anuarul național al României pe anul 1903 care indică patru adrese de unde se puteau achiziționa costume naționale¹⁰.

Firma cea mai renumită în comerțul de artă, Djaburov, nu considera că ar fi sub rangul ei comercializarea costumelor naționale. Ei i se adăugau atelierul Școlii profesionale de fete care avea un magazin pe Calea Griviței nr. 22 și *Bazarul Societății Furnica*, sub patronajul reginei Elisabeta, activ din sec. XIX, care păstrează vechea adresă din strada Cometei nr. 24 precum și un magazin pe Calea Victoriei nr. 80¹¹. Pentru costume naționale avem un singur nume în anuar – Mandița Găină cu magazinul său de pe Str. Brăilei nr. 69.

10. *Anuarul Național al României, 1903*, Institutul de Arte Grafice „Eminescu”, București, 1904, p. 339-340

11. *Ibidem*, p. 361, 453

Marin Constantinescu, furnizor al Curții Regale, avea magazin de haine naționale intitulat pitoresc „La Surugiul Roșu”, în Calea Moșilor nr. 14 și oferea printre altele, „costume de călărași”, costume care ajunseseră în mare vogă datorită faptului că regele și principesa moștenitoare obișnuiau să le poarte în anumite ocazii și fuseseră chiar portretizați purtând costumul.

Astăzi, circulația informației prin televiziune și internet pe toată planeta a produs „globalizarea comunicării”, folosirea limbii engleze ca un limbaj comun și răspândirea aceluiași modele de imagine umană (toată lumea poartă la slujbă costum clasic iar în timpul liber sau la școală blugi și tricou). Uniformizarea excesivă nu este însă suportabilă și nici utilă. Colectivitățile mai mari sau mai mici, pentru a se deosebi de vecini, au făcut mereu apel la tradițiile naționale proprii. Fiecare individ reacționează cum știe și cum poate pentru a se distinge din mulțime, iar țările se străduiesc să-și facă publicitate prin câte un brand personal și atrăgător. Pentru a încuraja turismul, nu numai peisajul dar și locuitorii trebuie să stârnească interes, curiozitate și admirație. În momentul de față, publicitatea de țară constă tocmai în sublinierea valorilor prin care fiecare stat își impune o imagine distinctă, cât mai expresivă.

Poate că în timpul care urmează, specificul național va deveni din nou o preocupare, alimentată mai mult de interese materiale decât culturale. În condițiile globalizării nu ne rămâne decât să educăm tinerii în spiritul înțelegerii și iubirii patrimoniului național, dar și cel al aprecierii celui personal provenit din lăzile străbunicelor. Unele piese pot fi purtate și azi, prin adaptare, fiind de preferat kitch-urilor promovate de majoritatea spectacolelor de televiziune.

SUMMARY

The Romanian national folk costume has represented an attractive solution for the rich, throughout the centuries. Elements of folk clothing were in use by the nobility, mainly during the 19th century and the beginning of the 20th, when high officials used some of them, adjusted to fit the fashion requirements of the epoch.