

MODA ÎN TIMPUL REVOLUȚIILOR ROMÂNE, REVOLUȚIA ÎN MODĂ

Maria-Camelia ENE¹

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

Keywords: bra; crinoline; bustle; style; visual arts; client; national specific; jewelry; elegance.

Rezumat: De-a lungul timpului, moda s-a schimbat destul de des, aceste transformări fiind generate de asimilările și influențele stilistice în privința costumelor femeiești și bărbătești, dar și de mișcările feministe. Tot secolul al XIX-lea, spațiul românesc este marcat de schimbări la nivel statal, politic, social, mental, artistic și ambiental. Schimbările de regim politic, încetarea dominației otomane și intrarea în sfera de influență europeană, care oferea dinamică, funcționalitate, nou, emancipare, vor fi vizibile în primul rând pe om. Aspectul acestuia se transformă, de la veșminte, la atitudine. Revoluția industrială îl face pe bărbat să țină capul semeț, să devină sobru și inaccesibil, preocupat de afacerile de familie și de bunăstarea ei. Pantaloul revoluționează modul de viață, îl înlocuiește pe personajul static și meditativ cu omul de acțiune. Jobenul, fracul și pantalonul, la bărbați, corsetul, crinolina, turnura, rochia-sac sau Reformkleid sunt doar câteva dintre schimbările majore în modă de-a lungul unui secol (1820-1920).

Abstract: Over time, fashion has changed quite often, these transformations being generated by assimilations and stylistic influences in relation to women's and men's costumes, as well as by feminist movements. During the 19th century the Romanian space is marked by changes at the state, political, social, mental, artistic and environmental level. Changes in political regime, the cessation of Ottoman rule and the entry into the European sphere of influence, which offered dynamic, functionality, novelty and emancipation, will be noticeable primarily on man. Its appearance changes starting from clothing to attitude. The industrial revolution makes the man keep his head up, become sober and inaccessible, concerned with family affairs and its well-being. Pants revolutionize the way of life, replacing the static and meditative character with the action man. Joben, tuxedo and trousers in men, corset, crinoline, bustle, bag dress or Reformkleid in women are just some of the major changes in fashion over the course of a century (1820-1920).

1. Muzeul Municipiului București; e-mail: camelia_romanowski@yahoo.com.

I. De la oriental la modern

În secolul al XVIII-lea, în Țările Române (după 1711-1716 și până la 1821) au domnit principii fanarioți, greci creștini din Istanbul, numiți de cărmuitorii Imperiului Otoman.

Portul constantinopolitan și modul de viață în secolul al XVIII-lea sunt impuse curții și organelor administrative atât în Țara Românească, cât și în Moldova, aceasta fiind urmarea instituirii domniilor fanariote.

Protipendada cultiva idealul de frumusețe otoman, cu haine ample suprapuse și șalvari, potrivite inactivității și odihnei pe perne și divanuri (acele canapele fără spătar). Vechile conțeșuri (haină boierească de ceremonie) și anterie, rochiile și caftanele vor cunoaște o ornamentare barocă de tip turcesc, motivele *hatayi* (motive florale specifice Turkestanului Oriental) și cele zoomorfe vor străluci din abundență pe veșmintele domnițelor și boierilor români. Însuși Anton Maria del Chiaro Fiorentino, secretarul personal al domnitorului Brâncoveanu, povestind despre portul de tip oriental de la curte, evidențiază „cum cei mai mulți dintre dâșii fură dăruți cu postavuri scumpe și îndrumați să-și schimbe portul, pentru a nu primejdui situația beifului, suspectat și așa de turci ca având prea multă aplecare față de puterile creștine” (Revista Istorică a Arhivelor României). Din îmbrăcămintea cu care intraseră în țară, ei nu mai păstrează decât cravata de dantelă, peruca, bastonul de India și tricornul, un tricorn pe care bucureștenii îl mai văzuseră cândva împodobind și capul încoronat al voievodului Șerban Cantacuzino. Dacă domnitorii străini ai Țărilor Române și cei din preajma lor purtau veșminte aduse din Turcia, iar arnăuții veneau cu veșminte confecționate în ateliere albaneze și macedonene, numărul costumelor străine era restrâns față de majoritatea populației, credincioasă vechiului port și care i-a asigurat permanența.

Moda va cunoaște multe transformări după anul 1821, reînnoindu-se aproape la fiecare deceniu. Cele mai multe date sunt furnizate de călătorii străini, cei ce au asistat la schimbarea rapidă a fondului cultural oriental cu cel european. Ne putem forma o imagine clară despre aceste transformări după descrierea amuzantă făcută de pictorul maghiar Miklos Barabás: „Această epocă era foarte curioasă la București, unde lumea voind a se linguși pe lângă muscali, a început să se lase de obiceiurile turcești, imitând și luând pe cele europene. Hainele turcești erau purtate de boierime și de slugile ei, arnăuți, pe când țărani și-au păstrat portul strămoșesc, tot așa și cea mai mare parte a femeilor, însă cocoanele din înalta aristocrație purtau mai toate rochie după moda franceză. Tinerimea, firește, își schimba mai ușor portul decât oamenii mai în vârstă, cari obișnuți cu hainele turcești, se lăsau numai cu încetul de ele, luând în locul turbanului o șapcă asemănătoare șepcii ofițerilor ruși, în loc de nădragii largi turcești, pantaloni și în locul papucilor galbeni, cizme negre”. (Ionescu, 2003, p. 245).

În Țările Române, evoluția modei a cunoscut 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. Exasperat de puternica și alarmanta intruziune a „hainelor nemțești” în Țara Românească, domnitorul Grigore IV Ghica, primul domn pământean, dă o ordonanță, la 27 iulie 1823 prin care „toți cei care le purtau erau somați să renunțe la ele în termen de trei zile, altfel expunându-se la aspră pedeapsă” (Alexianu, 1971, p. 262).

Aceasta este o **primă revoluție**, marcată și în istoria costumului. Începe să pătrundă moda Empire, moda dictată de Curtea Franței. Frumosele boieroaice, cititoare ale revistei *Le Follet* de la Paris, încep să fie cunoscătoare ale modei europene, dar și năbădăioase purtătoare ale acesteia. Raoul Perrin observa că vestimentația pariziană este urmată cu multă strictețe, folosindu-se ca sursă de inspirație revista de modă menționată: „La București se primește *Le Follet* și moda valahă ține să urmeze în special modele din Paris” (Perrin, 1839, p. 35). Rochia cu talia înaltă, silueta cu aspect de coloană, cu spatele drapat și coafură cu bucle laterale, la vedere, începe să dănțuiască la seratele și balurile date de ofițerii ruși. În timp ce soții lor cu greu se lăsau înduplecați să se miște în antieriele greoaie, damicelele boieroaice îi preferă pe sprintenii ofițeri, maeștri iscusiți ai manierelor, dar și ai dansului. La marea cerere pentru veșminte de tăietură modernă au răspuns o mulțime de croitori străini, cei autohtoni fiind încă nefamiliarizați cu noile tipare. „Breslele pământene au simțit primejdia ce o alcătuiau pentru existența lor înmulțirea neconținută a concurenților lor jădovi și s-au adresat în repetite ori domniei pentru a obține de la ea măsuri de ocrotire, dar în zadar”, spunea Radu Rosetti (Rosetti, 1996, p. 145).

Alecu Russo atrage atenția asupra modificărilor comportamentale impuse de noua vestimentație care obligă la sobrietate și reținere, desființând diferențele de rang, dar și sentimentele firești. „Fracul ne-a deșteptat mintea, dar ne-a strâns inimile, ca și piepturile; veselie noastră îi păcătoasă, râsul nostru îi giură de rău; noi suntem răci și cât s-ar pute mai străini unii de alții; șlic și șlic se iubea, noi nu știm dacă sub fiecare frac este un om.” (Ionescu, 2001, p. 127). Dar femeile au fost primele care au optat pentru moda apuseană, primul articol fiind menționată rochie Empire, ce amintea de chitonul grecesc prin pliurile ei moi. Acest stil nu era foarte îndepărtat de portul constantinopolitan, lăsând la vedere formele naturale, fără a le modifica anatomia.

Un factor decisiv pentru generalizarea *hainelor nemțești* l-a avut înființarea, în 1830, a milițiilor pământene. Astfel, populația formată din jupâni, jupânițe, mahalagii și negustori s-a obișnuit mai repede cu adoptarea unui port european.

Tot Alecu Russo descrie, în chip admirabil, aspectele amuzante ale modificării costumului și repercusiunile lui asupra îndrăzneților care îl purtau: „Îvirea pantalonului în Principate fu întâi rușinoasă, răsă, hulită și batgiocorită. Cel dintâi român cari și-a schimbat hainele pe un frac și o pălărie a fost multă vreme pentru curțile boierești din București și Iași un soi de caraghioz, sau, după limba nouă, un bufon: vatazii de prin ogrăzi râdea, boierii și cocoanele leșina de râs.” (Ibidem, p. 128) Un alt călător străin, pictorul Charles Doussault, observa: „Cu fiecare zi specificul oriental se estompează în Principatele Dunărene”.

II. Vestimentația modernă

Consolidată în liniile ei fundamentale, epoca constituirii și organizării statului național modern, marcată de Revoluția de la 1848, de actul Unirii din 1859 și de Războiul de Independență (1877-1878), se încheiase. Cultura acestei epoci, în ansamblu, contribuise prin căile proprii la procesul de transformare a României moderne, creându-i mijloace și forme de manifestare, impulsionându-le, justificându-le și personalizându-le prin originalitatea ei distinctivă. (Fig. 1).

Se poate afirma că, în perioada dintre anii 1850 și 1920, 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, 2017, p. 377). Moda de la 1848, europeană în adevăratul sens al cuvântului, aduce o revoluție autentică în mentalitatea celor care o promovează. Modelul este cel al comanditarului. El, omul dezbărat de stilul de viață lent, adaptat odihnei fizice, îl schimbă cu cel activ, întreprinzător. Pălăria și vestonul, fracul și pantalonul vor revoluționa moda, dar și pe om, cu toate calitățile și preocupările sale. 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 de la sistemul feudal la cel capitalist, de la suzeranitatea Imperiului Otoman la regatul neatârnat, de la totalitarismul fanariot la monarhia constituțională.

Variatatea stilistică din perioadele de tranziție, preferința pentru modă, stil și eleganță în societatea orașului oriental și european deopotrivă, fac să i se atribuie Bucureștiului denumirea de *Micul Paris*.

Între 1850 și 1870, moda era dictată de Curtea Franceză a celui de-al doilea Imperiu. Perechea imperială Napoleon al III-lea și Eugenia de Montijo atrăgea atenția prin luxul exorbitant, aceștia fiind adevărate prototipuri ale modei.

Pentru doamne, sursa de inspirație rămâne Parisul, domnii având preferință pentru moda londoneză. Doamna cu o poziție socială înaltă consacra foarte mult timp toaletei, reprezentând prin eleganță statutul social al soțului. Bijuteriile, coafurile, rochiile și accesoriile erau punctul de atracție al comentatorilor mondeni. Cu cât acestea erau mai apreciate, cu atât mai mult dădeau greutate numelui soțului care își susținea financiar consoarta.

Din nou, prezența ofițerilor străini, ruși, turci și austrieci, diplomați ai marilor puteri, determinată, de data aceasta, de epoca Războiului Crimeii și cea imediat următoare, a generat organizarea de petreceri de către înalta societate locală (Ionescu, 2006, p. 147). Acum se produce o a doua revoluție în modă. Mai bine zis, în moda feminină. Rochia crinolină va revoluționa moda și va fi în vogă timp de 20 de ani.

Noul tip de rochie care se afișează în garderoba doamnelor, la baluri, serate, la plimbare va revoluționa moda, dar și aspectul interioarelor de case, mobilierul și trăsura. Pe la 1830-1840, rochia preferată de doamne era crinolina, cu fusta supradimensionată, susținută de multe jupoane suprapuse, apretate, pentru a menține forma fustei. Acestea erau greoaie, de cele mai multe ori împiedicând mersul. Materialul preferat

era *organdinul*, sau *iorgantinul*. O boieroaică provincială, venită de la Iași pentru a face cumpărături cu ocazia nunții fiicei sale, nefiind obișnuită cu termenii de specialitate, îi cere negustorului cele trebuincioase în cuvinte colorate: „Jupâne Miculi! Ai pânda de ceea de la jupânu Iorga, care trosnește și foșnește și e bună de pus sub poale la rochiile mireselor, ca să stea țăpine? – Am, a răspuns negustorul și-i arată iorgantina și-i vinde.” (Ionescu, 2006, p. 146).

Pentru micșorarea numărului jupelor și a greutateii ce trebuia transportată, pe la 1840 au început să fie folosite țesături mai rigide, din bumbac sau in, în care era țesut păr de cal. În limba franceză, părul de cal se numește *crin*, iar termenul derivat pentru rochia cu fusta tip clopot va fi *crinolină*. Rămâneau astfel doar patru jupoane. Unul, din țesătura de *crin*, foarte tare, cu o circumferință de 3-4 metri, altul întărit la partea superioară cu balene și căptușit cu vatelină la partea inferioară, al treilea cu volane scrobite și al patrulea, din muselină, peste care se pune fusta.

Desigur, dimensiunea acestei fuste va aduce cu sine multe schimbări ambientale majore, așa cum se anunța într-o publicație de epocă: „Modele de astăzi cer o mare reformă! Pentru dame, trăsurile trebuiesc a se lărgi, precum și lojile la teatru, canapeile și foteile sunt nevoite a crește, cavalerii dănțuitori trebuie a se deprinde de a sta în depărtare de la damele lor, cu un cuvânt, o totală revoluție se pregătește în petrecerile soțiale. Toate aceste neapărat vor urma după aflarea fustei de păr de cal (*jupon de crin*) cu care și damele elegante-și încing coapsele.” (*Albina Românească*, nr. 6/21 ianuarie 1840).

Pentru a nu se pierde bogăția faldurilor, fusta avea câte cinci oase de balenă la fiecare cută și un alt cerc de os plasat jos, sub tiv, pentru ca în timpul mersului poalele să nu se lipească de picioare și să nu incomodeze. Mai exista un tip de balene care făceau trecerea de la bust la talie, pentru a evidenția talia doamnei. Aproximativ 30-40 metri de stofă erau necesari pentru o rochie atât de complexă. (Fig. 2).

În jurul anului 1850, toate aceste fuste succesive au fost înlocuite cu un jupon mult mai eficient, care avea deja formă emisferică datorită unor cercuri metalice. Pe la 1856 acesta va fi înlocuit cu o structură din 9 cercuri ușoare de oțel, pe care se așeza direct fusta. Datorită formei, în Franța a purtat numele de *colivie* (*cage*). La noi a fost cunoscută și sub porecla de malacov sau malacof, după numele fortăreței din sistemul defensiv al Sevastopolului care fusese cucerită, cu mare greutate, de trupele franceze în Războiul Crimeei (Ionescu, 2006, p. 147).

Maxima amploare a fost cunoscută de malacov în jurul anului 1858, când, din cauza diametrului foarte mare, se pune problema lărgirii ușilor, iar domnii chiar se aflau în imposibilitatea de a se apropia de purtătoarele acestor rochii, nemaiputând să le ofere brațul.

Această modă exagerată era în atenția deosebită a umoriștilor care nu încetau ironiile la adresa ei. Dimitrie Bolintineanu și Alexandru Zanne se inspirau din realitate atunci când, la Șosea, în calești observau mai degrabă rochiile, decât pe purtătoarele lor: „Iată mai dincolo trăsuri încărcate cu dame, sau mai bine cu malacoave. Malacoavele lor pot umbri de soare toată șoseaua.” (Ionescu, 2001, p. 122).

Malacovul era incomod și pentru purtătoare, făcând dificil mersul, cât și accesul pe ușile strâmte ale locuințelor sau ale clădirilor publice. Constantia de Dunca recomandă cititoarelor rubricii sale „Chronica de Mode Parisiene” din periodicul *Amicul Familiei*, pe care îl edita ea, să ceară croitoreșelor „să puie crinolină la tivitura rochiilor, căci altfel se împleticește prin picioare și târâie foarte disgrațios pe pământ.” (Ionescu, 2006, p. 163).

Și mobilierul va cunoaște modificări, adaptându-se astfel la forma și dimensiunea crinolinei. Cum doamnele nu se puteau așeza pe scaune, mai ales pe cele cu brațe, vor apărea banchetele largi, taburelele „pouf”, sau „indiscretul”, mult mai potrivite cu această modă.

În perioada 1856-1860, crinolina va avea o secțiune perfect circulară. Fusta era decorată cu trei sau mai multe volane din același material, dar mărginite cu dantelă sau galon de mătase. Discrepanța dintre lărgimea veșmântului și talia strângută dădea o notă de artificial, sesizată, în epocă, de unii cronicari. „Eu n’am putut înțelege niciodată, spre exemplu, ce fel de frumusețe și grație găsesc unele dintre femei la o talie de viespe subțire, încât să se poată cuprinde cu două mâini la mijloc, și în jos lărgindu-se deodată cât un balon de spumă. Aceste nepotriviri esagerate nu sunt nici decum în natură. Întru ce folosește arta dacă este vorba a se servi de dânsa spre a crea niște forme alcătuite, fantastice, imposibile, contrazicând de tot cu realitatea și cu lucrurile putincioase.” (Ionescu, 2001, p. 84).

Deși nu era de acord cu supradimensionarea fustei, Constantia de Dunca, neobositul ochi critic al modei acelor vremuri, a iubit crinolina și nu-și putea imagina societatea doamnelor de bune moravuri fără această fustă, dar fără formă exagerată: „Două vorbe despre crinoline ce vă rog a nu le mai numi malacofuri și încă mai puțin cuști. Crinolinele se vor purta cât vor fi femei oneste ce amă decența, le vor purta adică tot d’auna, se înțelege, însă crinoline măsurate.” (Ionescu, 2006, p. 164).

Întotdeauna, pe sub crinolină, doamnele purtau pantalonși până la genunchi, decorați cu funde și dantele. Deoarece îmbrăcarea unei astfel de rochii era destul de dificilă, doamna beneficia de ajutorul unei cameriste. În special potrivirea și strângerea corsetului pe trup erau un adevărat chin, care presupunea și multă răbdare. Această piesă de lenjerie, menită să modeleze aspectul natural, transformând silueta în ceva supranatural, va constitui o nouă revoluție în moda feminină, așa cum pantalonul a făcut-o pentru cea masculină.

Corsajul rochiei a avut, pe la 1858, terminația triunghiulară, cu vârful ascuțit pe pânțe, iar mânecile evazate de la cot, tip *pagodă*. Ca accesoriu, la plimbare, peste umeri se puneau un șal de cașmir, încă la modă, ce se transmitea din generație în generație. Pe lângă acestea, se mai purtau și șaluri de mătase sau dantelă, cu franjuri lungi. Nelipsită era și cazaca din mătase sau catifea, lungă până la genunchi, foarte largă la bază pentru a nu strânge sau aplatiza volumul fustei și încheiată cu nasturi de sus până jos. Era preferată și pelerina denumită *algeriană*, confecționată din postav, cu glugă și bogate decorații de pasmanterie la liziere și cu canaf de mătase la vârful capișonului. Pentru vreme rea era purtat *burnusul* (haină sau o manta mare de lână cu glugă), piesă care provenea de la locuitorii Africii de Nord. Pălăriile mici erau înnodate sub bărbie cu panglici lungi, iar la spate aveau un volan care acoperea ceafa și purta denumirea de *bavolet*.

După 1860, secțiunea fustei se modifică din circulară în oblongă, volumul orientându-se spre spate și terminându-se cu o trenă lungă, maiestuoasă. Într-o asemenea rochie i-a pozat Elena Cuza, în 1863, lui Carol Popp de Szathmári pentru portretul oficial. Rochia pe care o poartă este albă, fastuoasă, decoltată mult la umeri, iar corsajul este acoperit cu o *bertă* fină din dantelă. (Fig. 3).

Trena rochiilor a fost la fel de mult criticată și ironizată, ca și crinolina. Aceasta era considerată neigienică pentru purtătoare, din cauză că strângea mult praf care murdărea lenjeria de corp, ciorapii și încălțăminte. Primii care au încercat să le convingă pe elegantele doamne să renunțe la ea au fost, din nou, gazetarii. Pe la 1868, un publicist dădea doamnelor elegante următorul sfat: „Suprimați, doamnele mele, cât veți putea mai curând din imperiul modei rochile cele lungi cu coadă fiindcă de multe ori devin funeste adorabilului sex din care faceți parte; adoptați cât se poate mai mult și pentru mai mult timp costumele poloneze și andaluse, cel puțin pentru eșirea pe stradă și la grădini, fiindcă acelea se arată și mai plăcute și mai svelte și mai june; ele descopăr admiratorilor mai multe tesaure de ademenire pe care rochiile cele lungi le ascund și vă feresc, pe de o parte de disprețurile prafului, iar pe de alta de pericole.” (Ibidem, p. 172). În „Confesiunea anului 1866” din *Calendarul Dracului pe anul 1867*, la capitolul *Mode*, un umorist își exprimă părerea despre anul ce tocmai trecuse: „Am fost bogat în mode, cu toate că am fost sărac în bani! Am adus niște rochii cu coadele lungi încât pot servi de măturători ai stradelor Bucureștilor, fără bani, pe care le recomand Consiliului Comunal, ca unul ce are mare lipsă de măturători.” (Ibidem, p. 177) Această ironie era fundamentată pe trista realitate a vremii.

Odată cu anul 1865, rochiile de plimbare, de vilegiatură sau de băi încep să se scurteze, fără să mai ajungă la glezne, ușurând astfel mersul. Cele de seară vor rămâne, în continuare, lungi. Decolteul cu colț, sau triunghiular, va fi înlocuit cu cel pătrat. Talia începe să fie marcată de centuri de tafta, cu capete lungi, ce se înnoadă la spate.

Garderoba era diferită în funcție de momentul zilei, sau de activitatea pe care o avea respectabila doamnă. *Codul toaletei civile* reglementa ținuta în funcție de împrejurările în care se afla o doamnă, sau de oră. Era inadmisibil a apărea în public îmbrăcată cu un veșmânt nepotrivit, prea decorat pentru dimineață sau prea sobru pentru seară. „Toaleta trebuie a fi schimbată după împrejurări. Aceea de peste zi va fi simplă chiar și pentru vizite; aceea pentru seară urmează a fi ceva mai bogată, iar toaleta pentru bal trebuie a fi cea mai elegantă.” (Dunca, 1870, p. 94). Desigur, în alegerea vestimentației potrivite, o doamnă trebuia să dea dovadă de mult tact și măsură, spre a nu cădea în ridicol și a nu-și depăși condiția: „Toaleta unei femei prudente trebuie să fie în armonie cu averea și pozițiunea ce ocupă în lume. Prea multă simplitate ar trece în ochii lumii de avariție și prea mult lux s-ar lua drept vanitate și desordini în echilibrul afacerilor familiei.” (Ibidem, p. 91).

Deși exista acest „îndreptar al modelor” multe femei doreau să afișeze bogăția prin culori stridente și bijuterii sclipitoare, cu riscul de a friza prostul gust. Această dorință de etalare a avuției își avea, cu siguranță, originea în veacul fanariot, când statutul

purtătorului se citea în vestimentația strălucitoare. „Bunul gust reclamă a evita, pre cât se poate, încărcarea multor șifoane, dantele, panglice, giuvaeruri și lanțuri de tot felul. Deviza femeii de bonton trebuie să fie: gust-bun și simplitate, ceea ce nu exclude eleganța.” (Dunca, 1870, p. 92). Existau legi nescrise, foarte severe, pentru îmbrăcăminte potrivită fiecărei ore din zi, iar cel care le încălca era pedepsit prompt prin ignorare de către societatea necruțătoare care pândeă orice gafă a elitei sale, spre a o stigmatiza. „Eleganța, bunul gust nu consistă în scumpetea, în bogăția veșmintelor; a ști a se îmbrăca este a ști în ce ocazii ce vesminte se poartă.” (Dunca, 1864, f. 1-15).

La plimbare, doamnele trebuiau să poarte totdeauna pălărie și să aibă umerii și brațele acoperite. Pentru seară erau obligate să își expună gâtul, umerii și brațele într-o fastuoasă rochie decoltată și plină de bijuterii. La ținuta de gală nu se purta pălărie, întrucât coafura complicată trebuia să apară în toată splendoarea ei, nedeformată de acest accesoriu. Toaletele pentru teatru, operă, dineuri comune și pentru serate erau mai sobre, cu decolteuri mici, umerii acoperiți și ornamentele din flori naturale sau artificiale. Pentru dineuri de gală și baluri, veșmintele erau foarte luxoase, din țesături bogate, cu dantele și panglici, decoltate și garnisite cu podoabe prețioase. Nuanțele se intensificau în funcție de înaintarea în vârstă. Astfel, tinerele purtau roz, galben citrin, vernil, bleu și mult alb. Doamnele mature purtau roșu, albastru intens, violet, verde China, iar cele bătrâne îmbrăcau rochii negre. Constantia de Dunca își sfătuiește cititoarele ce tip de toalete să îmbrace la diferite ocazii: „Toaleta de bal, compusă din tul, stofe deschise, flori, pene, scule, tot dispus cât de fantastic se voește, în mai mult sau mai puțină profuziune. Toaleta de serate, pentru soarele, concerte, teatru, dineele. Aci decolteul e permis, stofele ușure, deschise, flori și cordele. Toaletele de serată se disting de cele de bal prin mai puține adornări [podoabe]. Aci decoltagliul corsagiului poate fi acoperit cu un fișu [pelerină de tul, dantelă etc.].” (Ibidem, f. 1).

Era de asemenea recomandat ca, pentru vizită, ținuta să fie bogată, dar sobră din punct de vedere cromatic. Chiar și aceasta era diversificată în funcție de scopul vizitei: vizită mondenă, de plăcere, între prieteni și rude, sau vizită protocolară, de prezentare. Când era fixată o vizită de politețe la o persoană de rang înalt, trebuiau alese nuanțe stinse. Aceste întrevederi fiind de obicei scurte și formale, pălăria și șalul nu trebuiau scoase, întrucât nu era suficient timp pentru a se aranja coafura în oglinda din holul de la intrare.

Ținuta de plimbare era variată, în funcție de felul acesteia. În trăsură, rochia putea fi lungă și cu multe podoabe. În situația în care doamna se plimba pe jos, rochia nu depășea gleznelor, iar culorile erau mai stinse:

„Toaletele de vizite, de recepție. Aici se poate dezvolta cât mai mult lux și bogăție. Rochiile pot fi de stofe cele mai grele, cât de greu adornate, chiar și cu dantele largi sau înguste. Decolteul e permis numai pentru sară, e însă de rigoare să dispară sub o pelerină, guimpă [șal], de fișu etc. Capelele albe, cu pene, cu dantele, de tul, de crep, de stofe, de paie etc. Capelele de vizită pot fi uzate la teatru și concerte de femeia nedispusă a face toaletă.

Toaleta de preumblare și de eșit. Aici simplitatea face toată distincțiunea. Când dama nu se coboară din caleașcă, rochia poate fi mai deschisă și mai adornată [împodobită].

Pentru mers pe jos – exceptând caldele și seninele zile de vară – culorile rochiei nu se cuvine a fi eclatante, adornări multe, pompoase, pretențioase sunt interzise. O armonie de culoare să domnească între roche, dantelă și capelă. Dacă rochia de vară e decoltată e neapărată o guimpă, pelerină etc. Pentru eamnă toaleta de preumblare și de stradă câtă să fie de culoare întunecată. Toaleta de preumblare poate fi pusă la vizită, însă cea de vizită nu se poate usa la preumblare când e prea elegantă, se înțelege, capelele sunt asemenea mai puțin elegante, mai cu deosebire eamnă și pentru mers pe jos.” (Ionescu, 2006, p. 167).

Un accesoriu nelipsit erau mănușile. Acestea trebuiau să fie în ton cu rochia, doar că era de preferat să aibă o culoare ceva mai deschisă.

În *Codul toaletei civile* se face referire la decență în vestimentație. O toaletă prea bogată putea să atragă mulți dușmani purtătoarei, cea mai bună recomandare fiind simplitatea și modestia: „Poate celelalte ți’ar erta a fi tu cea mai frumoasă dintre dânsel dar desigur nu’ți vor erta a fi cea mai bine îmbrăcată. De voești să’ți faci o foarte proastă reputație, poartă bijuterii de mare preț, șealuri, cașmire și stofe a căror valoare să nu fie în raport cu averea ta.” (Ibidem, p. 171) Tot aici se face referire la purtarea de veșminte nepotrivite vârstei: „Fiecare femeie trebuie ași combina toleta după etatea ei, căci nimic nu e mai ridicul decât o femeie de 50 ani îmbrăcată ca una de 20 ani și viceversa.” (Ibidem, p. 164).

Încălțăminte va avea un rol foarte important în intenția doamnelor de a fi elegante. Odată cu scurtarea rochiilor, încălțăminte devine vizibilă. Tot în *Codul toaletei civile* se spune: „Femeia cea mai elegant înveșmântată va părea tot d’auna murdară de va fi rău încălțată” (Ibidem, p. 165). Constantia de Dunca anunța că sunt de bonton cizmulite cu nasturi și, dacă nu pot fi de culoarea rochiei, atunci să fie măcar negre, adăugând: „Nu puneți deloc cisme maron cu rochie albastră sau cisme gris cu costum verde.” (Dunca, 1868, f. 1-3). La rochiile lungi ce se purtau în casă sau în vizite se asortau pantofi de atlas, de satin sau din alte texturi. Chiar și atunci elegantele se torturau purtând pantofi strâmți, pentru ca piciorul să pară mai mic decât în realitate. „Femeile ce voesc ași face piciorul mic plătesc vanitatea lor dobândind ochi de găină sau bătăături, care le face a avea un mers forte disgreabil. Cele mai multe din damele ce’nțeleg rău eleganța încălțăminte își pun picioarele la tortură ca să apară mici.” (Ibidem, f. 1-3).

Timp de un deceniu, în perioada anilor 1865-1875 va fi la modă *cepchenul*, acea haină boierească și arnăuțească, din catifea sau postav fin, scurtă până în talie, cu mâneci despicate și abundent brodată, cu fir pe piept, spate, umeri și manșete. Doamnele l-au purtat atât la fusta cu crinolină, cât și la rochia cu turnură. Aceasta reprezenta, de fapt, toaleta de dimineață. Muzeul Municipiului București are un număr mare de cepchene din catifea și mătase, datând de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătatea secolului al XIX-lea. Ultimele se diferențiază având cromatica mai pastelată și elemente decorative noi (paiete, mărgel, ciucuri) care se asortează cu tonalitățile rochiei, tigheluri și cusături executate cu mașina. Apariția mașinii de cusut (Elis Howe inventează primul model de mașină de cusut în 1845; modelul perfecționat, la 1851, se datorează lui Isaac Singer) avea să revoluționeze croitoria, ducând la industrializarea producției de confecții și la o

democratizare a veșmântului, care nu mai avea valoare de unicat, devenind accesibil și clasei mijlocii. Aflăm acest lucru și din poeziile lui N.T. Orășanu care ironiza emanciparea vestimentară a mahalagioaicei și a servitoarei. Spune despre acestea că toate purtau crinoline ca boieroaicele și își dădeau aere de cucoane în plimbările prin Cișmigiu, numit de umorist „centrul modelor” sau „întrepozitul cochetărilor”. Jan Neruda, literat ceh, care vizitează Bucureștii în 1870, este uimit de ieftinătatea articolelor de îmbrăcăminte, dar și de folosirea pe scară largă a fardurilor: „Dar cât de fardată este aicea fiecare damă! Câtă eleganță domnește aici! De la aristocrate până la croitorese, toate se comportă după moda de la Paris, chiar și croitoresele trebuie să aibă în fiecare lună măcar două rochii noi – bine că măcar nu sunt scumpe.” (Ionescu, 2006, p. 157).

Pe la 1870 fusta începe să se modifice, fiind formată din două jupe distincte, suprapuse, de culori diferite. În față este un fel de șorț cu colțurile ridicate, care face multe cute, cu denumirea de *poloneză*, numele unei fuste similare din secolul al XVIII-lea. În spate se formează două volume emisferice, care creează un drapaj bogat care se termină cu o trenă. Acest nou model se va numi *turnură* (Fig. 4). Pentru spate se va adopta o semicrinolină, denumită *crinolinetă* care fie era o semicrinolină metalică, fie avea formă de pernuțe, fie un jupon matlasat ce se prindea de mijloc. Era dotată cu un sistem care permitea rabatarea într-o parte sau alta, purtătoarea putându-se așeza comod pe scaun. Complicatul mecanism de arcuri, corzi și capitonaj a făcut ca vestimentația acestei perioade să fie denumită, în Franța, cu un termen mai puțin măgulitor, anume acela de *stil tapițer*. „La această poreclă defăimătoare contribuia și varietatea de materiale și culori folosite pentru o rochie, abundența de garnituri contrastante, pliseurile, volanele, fundele, galoanele și nasturii care aminteau în multe privințe de un fotoliu, de un scaun cu tapițerie elegantă sau de o grea perdea cu franjuri și ciucuri.” (Ibidem, p. 158), (Fig. 5).

Corsajul are mânecile drepte, strâmte și evazate, în pagodă. Rochiile de dimineață aveau decolteu în „V” cu revere mici, iar cele de seară aveau dantelă sau pliseuri de tul. Fusta își recapătă lungimea, acoperind piciorul și alunecând pe suprafața de călcare.

Pentru sezonul balurilor existau recomandări în presa vremii cu privire la materiale, nuanțe și modele de rochii. În cronica de modă a anului 1872 din *Noul curier român*, autoarea, ce semna cu pseudonimul Eugenia, scria: „Tarlatanul și în anul acesta este foarte în modă, mai ales pentru domnișoare, grosgrain [țesătură din mătase, groasă, cu dungi mari], tafta și crepul pentru dame măritate. Atlasul se poartă mai puțin, afară de cel vișiniu; tarlatanul de color alb, roșu, albastru deschis se preferă; tafta și grosgrain se poartă mai cu seamă lila și verde deschis căci celelalte culori aparțin vârstei mai înaintate; colorul maiș [galben porumb, galben cadmiu] este căutat de persoane brunete. Rochiile sunt, dacă se poate, mai încărcate decât anul trecut, dinapoi volanuri de la talie până în pământ și dinainte bufuri [cute, falduri]. Pe rochiile de grosgrain se poartă un panier de tul, ridicat numai dinapoi, toate acestea însă numai pentru dame măritate și anume pentru cele nalte de statură, căci o persoană mică ar căpăta aparența unui polobocel bine cercuit. Pentru domnișoare modele sunt mai simple și singurul lux care le este permis sunt florile.

La gât un medalion pe o cordea de catifea sau un șir de hurmuz [mărgelile de sticlă ce imită perlele] completează costumele de bal. Hainele de promenadă sunt mai adeseori de postav sau de catifea garnate cu astrahan sau alte blănuri, ori cu suitaș și franjuri de mătase. Pălăriile se poartă mai mult decât capișoarele și pălăriile mai cu seamă împodobite cu pene.” (Eugenia, 1872, f. 1).

După anul 1877, turnura începe să descrească în volum și să coboare din zona bazinului spre șolduri, siluetele devenind suple, iar senzația de elansare fiind dată de pliseurile verticale ale părții de jos a fustei. Acest tip de rochie, cu dosul supradimensionat, va revoluționa și el moda feminină. Acea pernă uriașă care se sprijinea pe o crinolină și făcea unghi drept cu spatele, aducea cu sine zeci de metri de suport textil și mii de tigheluri. Astfel, doamna devine atât de inaccesibilă, pe cât arăta spatele ei drept și bărbia ridicată. Corsajul este mulat pe trup, are decolteul foarte adânc, în „V” sub care este poziționat plastronul din alt material. Stilistic, asistăm la o întoarcere la linia naturală a corpului feminin, dar aceasta va dura foarte puțin. Din 1883 turnura revine în forță, cu forme exagerate, mult mai voluminoase decât înainte. Era folosit material suplimentar pentru realizarea sofisticatelor cute și drapaje dorsale ce formau unghi drept cu spinarea purtătoarei. Această turnură va purta denumirea de *strapontină* datorită cercurilor elastice de metal care o susțineau, dar și pentru asemănarea cu un scaun.

Despre nelipsita pălărie putem spune că, în intervalul 1870-1880, are dimensiune mică și este decorată cu pene de struț, flori artificiale prinse în ghirlande, păsărele împăiate, voaluri, funde și panglici lungi care atârnavă pe spate, ajungând uneori până la talie. Unghiul de așezare pe cap diferă la scurte intervale de timp. Astfel, în perioada 1870-1872 este așezată pe spate, aproape de ceafă, între 1875 și 1876 este așezată pe frunte, iar între 1877 și 1880 vom admira pălăria așezată orizontal, deasupra coafurii înalte. Cu cât ne apropiem de ultimii ani ai secolului al XIX-lea, pălăriile cresc în înălțime și sunt înguste, cu borul ridicat în față sau într-o parte și păsări împăiate, egrete plasate chiar în sus, accentuând elansarea.

Turnura va dispărea definitiv pe la 1889-1890, iar fusta cloș va atârna liberă, formând cute firești, fără intersectarea și orientarea lor de către croitor. Talia era suplă datorită unui nou tip de corset, mai lung și mai elastic. În schimb, mânecile, care erau de obicei de altă culoare decât restul toaletei vor crește în volum, vor lua forme *à gigot*, care în 1895 vor atinge dezvoltarea maximă, devenind tipul *balon*. Acestea erau umflate pe braț și aveau dublură de împletitură de fire metalice, iar pe antebraț erau mulate. Aceste dimensiuni exagerate vor face ca silueta să își piardă din nou naturalețea.

Tot acum, spre sfârșitul secolului al XIX-lea apare *taiorul* (Ionescu, 2006, p. 160), piesă preluată din vestimentația masculină care ne arată influența englezească, de această dată. Acesta era compus dintr-o fustă lungă, cloș, o jachetă și o bluză cu gulerul mulat pe gât. O piesă de excepție, un taior din catifea reiată, de plimbare, de toamnă, cafeniu deschis cu linii de culoare albastru-grizat, cu guler șal, plastron din dantelă înălțat pe gât și bordură din blană la poalele fustei cloș se află în colecția Muzeului Municipiului București (nr. inv. 98.715).

După 1897, mânecile de formă bufantă vor pierde din dimensiune, reducându-se substanțial. Apar gulere de inspirație istorică, stil *Directoire*, *Medicis*, *Henric II* și cape din postav și catifea, decorate cu șiruri de mărgel și broderii, ton pe ton sau în nuanțe contrastante.

De la 1900 până la izbucnirea Marelui Război, siluetele sunt mai suple și mai elansate, urmând în mod natural forma corpului. Treptat, corsetul iese din uz. Fustele se mulează pe șolduri și se evazează la poale ca o corolă de floare. Marginea lor atinge pământul sau se oprește la câțiva centimetri deasupra lui, model purtat la plimbare, ceea ce i-a adus denumirea de *trotteur*.

Încă de la 1895 apăruse corsajul-bluză de altă culoare decât fusta, constituind o toaletă lejeră, informală, care va câștiga tot mai mult teren după 1900. Acest corsaj este mai amplu decât bustul purtătoarei și cade în falduri spre centură. Gulerul rămâne la fel de sus și strâns pe gât, iar mânecile bufante la partea superioară, însă de mai mică amploare, încheiate cu mai mulți nasturi la încheietură. Uneori mâneca este croită curb și se dezvoltă în zona cotului, iar la extremități, umeri și manșetă să i se diminueze volumul. Revin, în această perioadă stilul *empire* și *directoire*, cu talia sus și fusta plisată.

Din punct de vedere stilistic, silueta își va pierde din nou naturalețea câștigată câțiva ani înainte. Spre exemplu, pe la 1910 fusta se strâmtează foarte mult, iar la liziera poalelor era cusut un registru textil solid care să o țină strânsă în jurul gleznelor. Astfel, mersul implica pași mici și măsurăți. În mod amuzant, i se spunea *rochia împiedicată* (Nanu, 2007, p. 326). Pentru ușurarea mersului au fost făcute mici fante laterale, bine ascunse de pliurile aplicate anume în partea de jos a fustelor. Tot acum apar și mânecile tăiate deasupra sau dedesubtul cotului.

Tot în jurul anului 1910 se conturează evoluția pardesiilor și a jachetelor către o linie mai suplă și mai comodă, cu apropieri de costumul bărbătesc. Fusta, strânsă pe corp, desenând ușor picioarele la genunchi, evazată în jos, „morning-glory” (1908) va fi, ulterior drapată pe șolduri și strânsă pe gambe, scoțând în evidență silueta de țărș, „peg-top”. Feminitatea va fi subliniată prin atragerea atenției asupra bazinului printr-o fustă scurtă și largă, „în abajur” este o fustă lungă și strâmtă. Pe la 1911 apare fusta crăpată, numită fusta „tango” (Ibidem, p. 321).

Costumul citadin ținea pasul modei apusene datorită atelierelor de croitorie, pălărierilor, modistelor și cizmarilor de lux, care își expuneau cu succes produsele și la expozițiile internaționale de la Paris sau din România, cum a fost cea din 1906. Ministrul învățământului, Spiru Haret, va fi printre primii din Europa care va interzice purtarea corsetului în școală (Fontanel, 1997, p. 74).

În preferințele doamnelor va avea un loc special taiorul care, la 1916, deținea întâietatea, așa cum afirma un cronicar anonim: „Dacă se poate vorbi de o modă particulară a timpului nostru, apoi este costumul *tailleur*, discret, practic, totdeauna elegant, care nu este adoptat decât de câteva decenii și se poate considera de o adevărată creație care nu acordă nici o rivalitate în istoria contemporană a modei, nici o copie, nici un plagiat, în sfârșit o evidentă creație”. (Ionescu, 2006, p. 219).

III. Feminism și modă

Celebra avocată americană care a pledat pentru drepturile femeii, Amelia Jenks Bloomer (27 mai 1818 - 30 decembrie 1894), se va face cunoscută mai ales prin inovația vestimentară, considerată o mare îndrăzneală chiar după prima apariție. Chiar dacă nu a creat stilul de reformă a îmbrăcămintei pentru femei, cunoscut sub numele de „înfloritori”, numele ei a devenit asociat cu acesta din cauza susținerii timpurii și puternice. Ea a devenit prima femeie care a deținut, a operat și a editat un ziar pentru femei, *The Lily*, iar rochia ei, *rochia floare*, va rămâne în istoria modei.

În anul 1848, Bloomer a participat la Convenția Seneca Falls, prima convenție pentru drepturile femeilor, iar în anul următor a început editarea primului ziar de către și pentru femei, *The Lily*. Publicat de două ori pe lună din 1849 până în 1853, ziarul a început ca jurnal de temperament, dar a ajuns să aibă un mix larg de conținut, de la rețete la tracturi moraliste, fiind un instrument necesar pentru răspândirea, în rândul femeilor, a adevărului unei noi evanghelii.

Miss Amelia Bloomer va duce o adevărată campanie în favoarea unei vestimentații mai raționale, costumele femeilor trebuind să fie potrivit cu dorințele și necesitățile ei. Astfel, Amelia Jenks Bloomer se îmbracă ea însăși cu o fustă creată până la genunchi și cu pantaloni lungi, bufanți. Imitatoarele ei, numite de public „blumeriste”, au apărut și la Paris, unde au sfârșit însă ridiculizate pe scenele teatrelor de revistă. Tendința masculinizantă s-a continuat și în deceniile următoare în unele detalii, ca pălăria, jiletca sau țigara, a căror prezență era atacată de cronicile mondene.

Era vorba numai de capricii pasagere ale modei, nu de vreo schimbare în structura costumului, mereu încărcat și nepractic, mijloc evident de distanțare socială.

În societatea românească, escaladarea barierelor impuse de viața în strictul univers familial s-a contextualizat ca fenomen în sine în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Vizibilitatea femeii române în spațiul public a fost reclamată și promovată de către elite. Inițiativa feministelor române nu poate fi considerată o banală adoptare mimetică a comportamentului public occidental.

Contactul elitelor românești cu mesajul livresc iluminist a fost intermediat de studenții români aflați la studiu în Occident, ca și de o parte a camarilei fanariote. Acțiunea publică a femeii în prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost indisolubil legată de cauza revoluționară manifestă, în acele familii românești care au subscris unei educații în spiritul vremurilor noi (vezi Zoe Goleescu, Maria Rosetti sau Cocuța Conachi).

IV. Reformkleid – o nouă revoluție

După 1900 lupta împotriva corsetelor, acele elemente vestimentare care dăunau sănătății deformând de cele mai multe ori cutia toracică, a început printr-o mare campanie de presă.

În același scop s-au creat asociații, reunind artiști, medici, croitori, și s-a inițiat editarea unui jurnal de modă pentru femeile muncitoare. Henry van de Velde, profesor la Școala de Arte Decorative din Weimar, a scris o carte despre principiile constructive ale

îmbrăcămintei, asemănătoare cu cele ale arhitecturii. Ca urmare, în Germania s-a lansat rochia-sac (Reformkleid) de purtat fără corset, lungă până la pământ, închisă la gât, croită simplu, fără complicații și aplicații, modelând o siluetă cilindrică. În 1914, Balla a semnat manifestul futurist al modei masculine propunând culoare și asimetrie. Gino Severini (pictor italian și un membru de frunte al mișcării Futuriste) purta un pantof roșu și altul verde. Pentru femei, în viața zilnică au fost preferate din ce în ce mai mult fusta și bluza, apoi s-a impus costumul taior. Poalele au început să se scurteze treptat, întâi în America, unde, la sfârșitul secolului al XIX-lea, în zilele ploioase, din pricina noroiului din orașele noi, s-au adoptat fuste practice, dezvelind glezna, numite „margarete de ploaie“, care au fost importate apoi în Europa. Nevoia de înnoire a formelor, în sensul unor soluții simple și practice, a făcut ca moda europeană să devină receptivă și la influențe orientale și extrem-orientale. Așa se explică succesul kimono-urilor japoneze. Baletetele rusești, prezentate la Paris în 1910 de Diaghilev, cu costume de Léon Bakst și Alexander Benois, au acționat ca o explozie de ritm și de culoare. Parizianul Paul Poiret s-a inspirat din ambele repertorii, creând acele modele senzaționale cu decolteu ascuțit, mâneci kimono, cu o mini-jupă evazată marcând șoldurile peste o maxi-jupă strânsă pe picioare. Prezentările de modă la Poiret erau adevărate spectacole, la care a dansat și Isadora Duncan. Trebuie menționat că Poiret crease, de altfel, și costume de teatru, de exemplu pentru Sarah Bernhardt. Cronicarii observau însă că Poiret o aservește din nou pe „femeia liberă“ prin haine strâmte, incomode, încărcând-o cu blănuri și bijuterii ca pe cadănele din *O mie și una de nopți*. Mergând împotriva curentului funcțional și social, el răspundea nevoii protipendadei de a se distanța de vulg prin creații unicate, *haute couture*.

Un alt artist, receptiv la schimbarea stilurilor în modă, pictorul Raoul Dufy, a desenat motive de țesături, iar designerul catalan, Mariano Fortuny crease mătasea plisată, suplă și fluidă, după model grecesc antic, denumită „delphos“.

România modernă este greu de conceput fără ciocnirea de tendințe și pasiuni contradictorii de la cumpăna veacurilor al XVIII-lea și al XIX-lea, atât de uimitoare în ciudățenia sa, inegalabilă comparativ cu oricare parte a lumii la acel moment și inepuizabilă sursă de impresii pentru călători și memorialiști. Progresele făcute, trecând cu repeziciune prin timpuri și civilizații au făcut ca românii să asimileze incredibil de repede toate noutățile, în toate domeniile vieții.

Războiul cel Mare va schimba lumea din temelii. Transformările radicale vor face ca înfățișarea umană să se adapteze lumii noi. România, ieșită din izolarea de poartă a Orientului, traversează cu repeziciune barierele trecutului și face față oportunităților secolului al XIX-lea, se adaptează și își îndeplinește dezideratul național, urmând apoi să se integreze în conceptul european al istoriei contemporane.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Sources

Serviciul Arhivelor Naționale Istorice Centrale:

Fond Casa Regală - Carol al II-lea.

Arhiva Ministerului Afacerilor Interne, Divizia Administrativă, 1896.

Revista istorică a Arhivelor României, Condica de venituri și cheltuieli a vistieriei, București, 1878, pp. 540, 661, 715.

Periodice / Magazines

Albina Românească, nr. 6/21 ianuarie 1840.

Almanach du High Life de L'Indépendance Roumaine, 1891.

Codul toaletei civile, Tipografia Laboratorilor români, Bucuresci, 1870.

Moda de anul nou, Noul Curieru Român, nr. 1/ 1 Ianuarie 1872.

Almanahul Sfetea. Moda și războiul, Ediție populară pe anul 1916, Librăria Sfetea, București, 1916.

Le Journal de Bucarest, nr. 466/ 28 Fevrier 1875.

Resboiul, nr. 179/ 19 Ianuarie 1878.

La Voix de la Roumanie, nr. 49/ 28 Decembre 1861/ 9 Janvier 1862; nr. 3/ 30 Janvier 1862; nr. 7/ 27 Fevrier 1862; nr. 13/ 8 Fevrier 1866.

Moda Universului, anul I, nr. 1, 1899, București.

Amicul Artelor, nr. 1/ 1 Ianuar 1886, Iași.

B.M.I.M., 1992, vol. XI; vol. XIII și 2003, vol. XVII.

Cataloage de expoziții / Exhibition Catalogues

Costumul în pragul secolului XX, Muzeul Național Cotroceni, București, 1993.

Mobilier și argintărie în Europa secolului XIX, Editura M.N.A.R., București, 1999.

Lucrări speciale / Special Works

Istoria românilor, 2003, „Dezvoltarea culturii între 1878 și 1918”, în *Istoria românilor*, vol. VII, Editura Enciclopedică, București.

Istoria orașului București, 1965, *Istoria orașului București*, vol. I, București.

Alecsandri, V., 1907, *Opere complete*, Teatru, Editura Minerva, București.

Alexianu, A., 1971, *Mode și veșminte din trecut*, vol. II, Editura Meridiane, București.

Badea-Păun, G., 2014, *Carmen Sylva 1843-1916. Urmitoarea 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*, Ediție definitivă îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București.
- Cassou, J., 1971, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, București.
- Căzan, Fl., 1996, „Monarhie și simbolistică regală în gândirea Reginei Maria”, în *A.M.N.-Peleş*.
- Claymoor, 1894, „La mode feminine en 1893” în *Almanach du High Life de L'Indépendance Roumaine*, București.
- Claymoor, 1894, *La Vie à Bucarest*, Editura Thiel și Weiss, București.
- Constantin, P., 1972, *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, București.
- Constantiniu, F., 1999, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, București.
- Crutcescu, Gh., 1973, *Podul Mogoșoarei*, Editura Meridiane, București.
- Cucu, N., 1974, *Mobilierul locuinței, tradiție și modernitate*, Editura Meridiane, București.
- Dunca, C. de, 1863, „Chronica de mode parisiene”, în *Amicul familiei*, nr. 2/ 1 Aprilie 1863.
- Dunca, C. de, 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*, ediție bilingvă franceză-română, traducere din limba franceză de Dumitru Scorțanu, Editura Fides, Iași.
- Ene, M.C., 2017, *Modă și mondenitate în spațiul românesc, epoca modernă. Veșminte și accesorii vestimentare de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, Editura Muzeului Municipiului București, București.
- Filitti, I.C., *Principatele române de la 1828 la 1834*, București, f.a.
- Fontanel, B., 1997, *Corsets et soutiens-gorge*, Editions de La Martinière, Paris.
- Frunzetti, I., 1986, *În căutarea tradiției*, Editura Meridiane, București.
- Ghica, I., 1953, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, E.S.P.L.A., București.
- Ghica, I., 1956, *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., București.
- Grădinescu, M., 1980, *Vocabularul românesc al modei feminine în secolul al XIX-lea*, teză de doctorat. Universitatea din București, Facultatea de Limba și Literatura Română.
- Hagi-Mosco, Em., 1995, *București, Amintirile unui oraș, Ziduri vechi, Ființe dispărute*, Editura Fundației Culturale Române, București.
- Hamann, B., 1985, *Elisabeth d'Autriche*, traducere de J.-B. Garset, Fayard, Paris.
- Hodges, F., 1986, *The New Design Source Book*, Quatro Publishing, Londra.
- Huyghe, R., 1961, *L'Art et l'Homme*, vol. III, Larousse, Paris.
- Iacob, D.D., 2007, „Balurile înaltei societăți din Principatele Române la mijlocul secolului al XIX-lea”, în *Orașul din spațiul românesc între Orient și Occident – Tranziția de la medievalitate la modernitate*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.
- Ionescu, A.S., 1988, *Mode de tranziție în România secolului al XIX-lea*, în S.C.I.A., tom 35.
- Ionescu, A.S., 1992, „Balurile costumate din secolul al XIX-lea și sursele lor de inspirație istorică”, în *B.M.I.M.*, vol. XII, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 227-237.
- Ionescu, A.S., 2001, *Moda românească 1790-1850. Între Stambul și Paris*, Editura Maiko, București.
- Ionescu, A.S., 2001, „A Bukaresti elegancia”, în *Barábas Miklós 1810-1898. Charta Chiado, Sepsiszentgyörgy*.
- 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.

- Iorga, N., 1911, *Femeile în viața neamului nostru – chipuri, destine, fapte, mărturii*. Vălenii de Munte.
- Iorga, N., 1920, „Un negustor bucureștean acum o sută de ani”, în *R.I.*, nr. 10 și 11, octombrie și decembrie 1920.
- Lemny, Ș., 1990, *Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc*, Editura Meridiane, 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, Published by World University Library/McGraw-Hill, New York.
- Marsillac, U. de, 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., 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*, București.
- Mucenic, C., 2004, *Străzi, piețe, case din vechiul București*, Editura Vremea, București.
- Negruzzi, C., 1955, *Opere alese*, E.S.P.L.A., 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)*, Editura Istros, Brăila.
- Nenițescu, Ș., 1985, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, vol. III, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Opriș, I., 1993, *Cuvânt înainte, Costumul în pragul secolului XX*, Muzeul Național Cotroceni, București.
- Perrin, R., 1839, *Coup d'oeil sur la Valachie et la Moldavie*, Paris.
- Pippidi, A., 2002, *București – istorie și urbanism*, Editura Do-minoR, Iași.
- Ralet, D., 1979, *Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole*, Editura Minerva, București.
- Rosetti, R., 1996, *Amintiri, Ce-am auzit de la alții*, Editura Fundației Culturale Române, București.
- Ruppert, J., 1931, *Le costume*, Flammarion, Paris.
- Russo, A., 1985, *Cântarea României*, Editura Minerva, București.
- Saint-Aulaire, Ch., 2016, *Însemnările unui diplomat de altădată în România. 1916-1920*, Editura Humanitas, București.
- Șăineanu, L., 1900, *Influența orientală asupra limbii și culturii române*, București.
- 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, Editions E. Sansot, Paris.
- Waquet, D., 2003, *La Porte, Marion Moda*. Editura Corint, București.
- Zallony, M.-F., 1909, *Despre fanarioți*, f.e., București.

LISTA ILUSTRĂȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. Generalul Gheorghe Magheru, litografie color. (Colecția Tipărituri și imprimare, M.M.B.).

Figure 1. General Gheorghe Magheru, Color lithograph. (The Prints and Imprints Collection, Bucharest Municipality Museum).

Figura 2. Rochii cu crinolină, E. Preval, Mode Illustrée, filă din album, Paris, 1869. (Colecția Tipărituri și Imprimare, M.M.B.).

Figure 2. Crinoline Dresses, E. Preval, Mode Illustrée, album page, Paris 1869. (The Prints and Imprints Collection, Bucharest Municipality Museum).

Figura 3. C.P. Szathmári, Doamna Elena Cuza, portret cu rochie crinolină, circa 1863.

Figure 3. C.P. Szathmári, Princess Elena Cuza, portrait with crinoline dress, circa 1863.

Figura 4. Franz Duschek, Domnișoară cu rochie model 1880, cu turnură. (Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee fotografice, M.M.B.).

Figure 4. Franz Duschek, Lady with bustle dress, 1880 model. (The Photography Collection, Bucharest Municipality Museum).

Figura 5. Mode Illustrée, Paris, 1888, tipăritură din album.

Figure 5. Mode Illustrée, Paris, 1888, imprint from the album.

Figura 6. Portret femeie cu rochie anii '20. (Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee fotografice, M.M.B.).

Figure 6. Portrait of a woman in a 1920s dress. (The Photography Collection, Bucharest M.M.B.).



Fig. 1 Generalul Gheorghe Magheru, litografie color. (Colecția Tipărituri și imprimate, M.M.B.).



Fig. 2 Rochii cu crinolină, E. Preval, Mode Illustrée, filă din album, Paris, 1869. (Colecția Tipărituri și Imprime, M.M.B.).



Fig. 3 C.P. Szathmári, Doamna Elena Cuza, portret cu rochie crinolină, circa 1863. (Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee fotografice, M.M.B.).



Fig. 4 Franz Duschek, Domnișoară cu rochie model 1880, cu turnură. (Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee fotografice, M.M.B.).



Fig. 5. Mode Illustrée, Paris, 1888. Tipăritură din album.



Fig. 6 Portret femeie cu rochie anii 20. (Colecția Fotografii, cărți poștale, clișee fotografice, M.M.B.).