

CĂTĂLINA MIHALACHE\*

## COSTUMUL „NAȚIONAL” ROMÂNESC: GENEZA UNUI SIMBOL IDENTITAR\*\*

### Tradiția neinventată

În următoarele rânduri ne propunem chestionarea istoricității unor practici tradiționale, considerate de obicei atemporale sau mai vechi decât era cazul. Studiul originii, evoluției, finalităților, instrumentării sau disoluției unor astfel de *tradiții* a intrat, în ultimele decenii, sub incidența studiilor culturale, a investigațiilor asupra memoriei și culturilor istorice, a ritualurilor politice și a istoriei sociale<sup>1</sup>, astfel încât demersul nostru nu face decât să extindă, asupra cazului românesc, un tip de investigație binecunoscut istoriografiei occidentale.

Invocând o tradiție *ne-inventată*, subliniem preexistența certă a unor realități în uz, receptate și reformulate în timp de către observatorii culți. Considerăm că arta „tradițională” nu a fost *imaginată* în sensul uzual al limbii române, pornindu-se de la ceva complet diferit sau chiar inexistent. A fost o realitate parțial premergătoare modernității, adaptată însă și instrumentată potrivit unor comenzi și așteptări publice. Celebra formulă a lui Benedict Anderson – *Comunități imaginate. Reflecții asupra originii și răspândirii naționalismului* – se potrivește, mai curând, fostelor colonii occidentale, forțate, de exemplu, să-și însușească aniversarea Revoluției franceze ca eveniment crucial al trecutului lor, decât societății românești moderne, oricât de fascinată a fost ea de varii modele.

De altfel, chiar și formularea mai radicală a lui Eric Hobsbawm, care invoca un proces de „inventare a tradițiilor”, se poate echivala, la o nouă reevaluare, cu un parcurs de formalizare și ritualizare a unor practici sociale funcționale<sup>2</sup>. Sub denumirea de „tradiții”, volumul publicat de Hobsbawm în 1984 urmărea un alt gen de realități istorice decât cele vizate de noi, investigând mai mult zona ceremonialurilor politice

---

\* Cercetător științific, Institutul de Istorie „A. D. Xenopol”, Academia Română – Filiala Iași.

\*\* Articolul reprezintă varianta în limba română a textului nostru *Romanian „National” Costume: Genesis of an Identity Symbol* („Romanian Cultural History Review Supplement of Brukenthal. Acta Musei”, nr. 6/2016, p. 741–759).

<sup>1</sup> Nu ne propunem să rezumăm acest vast corpus de studii. Vom invoca doar o lucrare recentă, curajoasă și bine documentată, care aduce în atenția cititorilor faptul că însăși noțiunea de „țaran” a fost pusă sub semnul întrebării de criticii „tradițiilor” naționale, hotărâți să chestioneze și cele mai indestructibile reprezentări ale istoriei sociale și culturale; vezi Alex Drace-Francis, *The Tradition of Invention. Romanian Ethnic and Social Stereotypes in Historical Context*, Leiden/Boston, Brill, 2013, mai ales primul capitol, *The Tradition of Invention. Representation of the Romanian Peasant from Ancient Stereotype to Modern Symbol*, p. 11–59.

<sup>2</sup> Eric Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, în Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1984, p. 1, 3, 4.

legitimante (instituirea zilelor/celebrărilor naționale, ridicarea monumentelor comemorative, organizarea festivităților civice etc.). Se amintea doar pasager despre afișarea publică a costumului țărănesc în Anglia secolului al XIX-lea, ca formă de proclamare a unei identități sociale valorizante<sup>3</sup>. Investigația sa are totuși o sugestie utilă prezentului demers, căci corelează fenomenul producerii sau difuzării „în masă” a tradițiilor cu unele probleme de guvernare din epocă, respectiv nevoia de a genera noi forme de loialitate și cooperare din partea cetățenilor unui stat modern; ceea ce s-a întâmplat cu precădere în anii 1870–1914<sup>4</sup>. Din acest punct de vedere, civismul vehiculat de justa receptare și promovare a produselor de artă națională/tradițională românească poate fi corelat cu aceeași construcție instituțională aflată în plină desfășurare, simultan, în statele-model ale civilizației vest-europene<sup>5</sup>.

### Colecții de obiecte și imagini

Povestind despre venirea lui Carol I în țară, la 1866, Sabina Cantacuzino amintea că tatăl său, Ion C. Brătianu, l-a dus pe domnitor „să facă cunoștință celei mai de seamă familii românești atât prin cultura ei, cât și prin simțămintele ei patriotice dezinteresate”, Goleștii. La conacul acestora, doamnele, care „purtau toate portul țărănesc”, s-au prins într-o horă cu sătenii. Carol a fost foarte impresionat atunci de Anica Racoviță (o nepoată a lui Nicolae Golescu, căsătorită cu doctorul Carol Davila), de-a dreptul strălucitoare în acele veșminte<sup>6</sup>. Spre sfârșitul anului, tânăra i-a trimis surorii prințului Carol „costume românești a căror originalitate au încântat-o pe principesa”<sup>7</sup>.

Sunt și alte semnale despre faptul că, ocazional, unele tinere din familiile de frunte ale țării apelau la costumul „național”: portretele de epocă, chiar mai timpurii decât relatarea despre familia Golescu. Fiind, în general, portrete făcute de pictori străini, putem bănui că ei au solicitat modelele să apară în astfel de costumații, care ofereau o precizare identitară pitorească și memorabilă, la modă în Europa vremii.

Un caz recent adus la lumină este cel al domniței Aglaie Ghica (1834–1904), fiica lui Grigore al V-lea Ghica (domn al Moldovei între anii 1849 și 1856) și a mamei cunoscutului memorialist Radu Rosetti. Chipul ei a intrat într-un album „de femei frumoase”, cu denumirea *Mädchen aus der Moldau*. Nu doar că era îmbrăcată în costum de țărăncă, dar tânăra prințesă era înfățișată torcând, pentru a ilustra și mai explicit rolul asumat în portret. După cum specifică cercetătoarea Ruxandra Beldiman, „albumul fusese oferit de breasla artiștilor münchenezi regelui Ludwig I al Bavariei (1825–1848), cu ocazia inaugurării statuii alegorice *Bavaria* de Leo von Klenze, la ridicarea căreia contribuise fostul monarh”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 7–8, vezi nota 7.

<sup>4</sup> Eric Hobsbawm, *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914*, în *ibidem*, p. 263–265.

<sup>5</sup> După cum o demonstrează și Anne-Marie Thiesse, în cunoscuta sa lucrare *Crearea identităților naționale în Europa. Secolele XVIII–XX*, traducere de Andrei-Paul Corescu, Camelia Capverde, Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2000.

<sup>6</sup> Sabina Cantacuzino, *Din viața familiei I. C. Brătianu (1821–1891)*, București, Editura Universul, 1933, p. 54. Scena este credibilă, așa cum o sugerează un frumos portret al Anei [Anicăi] Davila, realizat de Sava Henția în anii 1860 sau 1870. Aici, ea poartă un costum „național” rafinat, cu o maramă transparentă și o podoabă de gât de mare efect: o bandă închisă la culoare, de care era prins un medalion (vezi ilustrația nr. 94 în George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, Editura Meridiane, 1984).

<sup>7</sup> Emilia Grecu, *Azilul Elena Doamna și ajutorul domnesc dat orfanilor*, ediția a II-a, Universitatea București, Editura Ars Docendi, 2012, p. 75.

<sup>8</sup> Ruxandra Beldiman, *Despre un portret al domniței Aglae Ghycă de Ernst Wilhelm Rietschel. Portrete de personalități feminine din Țările Române în costume naționale la mijloc de secol XIX*, în SCIA.

Cunoscutele portrete ale Marii Bibescu, realizate cu câțiva ani mai devreme (1845), stilizau de o manieră mai fastuoasă, orientală și post-bizantină, un costum românesc dominat de elemente specifice zonelor din sud<sup>9</sup>. Dar și ea apare, într-o versiune ulterioară (probabil din 1849), pozând de o manieră mai credibilă, într-un cadru arhitectural de inspirație rurală, cu un costum sobru și mimând o activitate specifică femeilor de la țară, cu un fuior și o roată de tors (1849)<sup>10</sup>. Cel mai emblematic rămâne însă portretul alegoric al lui Mary Grant – soția englezoaică a lui C. A. Rosetti –, simbolizând, în viziunea pictorului Constantin Daniel Rosenthal, *România revoluționară* (tablou realizat în 1850, la Paris).

Dincolo de implicitul politic și civic al pictorilor, al comanditarilor sau al modelelor care au ales costumul „național”, și nu altă vestimentație, notăm faptul că, cel puțin în anii 1840, existau boieri pământeni și prinți din familiile domnitoare care puteau prețui costumul și arta țărănească, dându-i o supra-semnificație etnică, nu doar etnografică și socială<sup>11</sup>. Sunt puține știri clare despre cei care adunau sau foloseau pe atunci astfel de obiecte, dar se știe că primele participări românești la expozițiile internaționale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu astfel de obiecte, se alimentau cu precădere din colecțiile personale.

În 1865, Franța a invitat Principatele Unite să participe la o mare expoziție internațională, care urma să se deschidă peste doi ani. Din Comisia instituită pentru a se ocupa de participarea Principatelor la Paris făceau parte Theodor Aman, Alexandru Odobescu, Carol Davila. Era o mare șansă diplomatică, cu evidente mize politice. Reprezentând poziția oficială a guvernului, Odobescu pleda pentru o amplă expunere a comorilor naturale și artistice ale țării. Pentru el, cel dintâi element artistic care trebuia arătat lumii era chiar faptul că „poporul nostru poartă unul din costumele cele mai grațioase”<sup>12</sup>. Este de presupus că multe dintre piese au fost aduse de la diferiți particulari, colecționari sau poate chiar săteni care și-au vândut sau „împrumutat” obiectele casnice ce atrăgeau atenția comisiei.

La Expoziția de la Paris din 1889, pavilionul românesc a fost organizat și promovat, în mare măsură, de prințul George Bibescu, fiul fostului domnitor. Obiecte din colecția sa personală au fost expuse la standul de covoare și cuverturi de lână, ele atrăgând în mod special atenția publicului vizitator<sup>13</sup>. Cum prințul trăise, după exilul tatălui său – Gheorghe Bibescu, fostul domnitor al Țării Românești între anii 1843 și 1848 –, în Franța, se poate bănui că cel puțin o parte dintre obiecte fuseseră adunate de

---

*Artă plastică*, serie nouă, tom 2 (46), 2012, p. 139–143. Autoarea plasează momentul realizării tabloului la 1850: anul publicării albumului la München, unde fusese reprodus tabloul original, pictat în ulei. Ținând cont de precizarea făcută de Radu Rosetti, că pictorul respectiv venise în Iași „pe la începutul domniei lui Grigore Ghika”, putem lua în considerare și anul 1849 ca moment al realizării efective a tabloului.

<sup>9</sup> „Ambele costume naționale în care este înfățișată Maria Bibescu au un caracter compozit, reprezentând, ca și cel al Aglaei Ghika, versiuni boierești ale portului popular, reelaborări culte, operate în ambianța curților domnești de la București și Iași, în preajma Unirii Principatelor” (*ibidem*, p. 145).

<sup>10</sup> Acest portret aparține pictorului Constantin Lecca, iar cele din 1845 lui Carol Popp de Szathmári (*ibidem*, p. 143, 144, 146).

<sup>11</sup> Unii călători străini care descriu costumul specific locuitorilor Țărilor Române, la mijlocul secolului al XIX-lea, precizează insistent că este strict asociat „claselor de jos”, sătenilor (Anonim scoțian, *De la Pera la București*, în Daniela Bușă (coord.), *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, s.n., vol. VII, 1857–1861, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 49–50, 59), în timp ce, în familiile boierești, femeile urmau „cu rigurozitate moda de la Paris” (Virgile Doze, *O lună în Moldova*, în *ibidem*, p. 91).

<sup>12</sup> Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale. România și expozițiile universale de la Paris, 1867–1937*, București, Editura Meridiane, 2001, p. 24, 26.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 69–70.

familia sa până la revenirea lui târzie în România (după Războiul de Independență, din anii 1877–1878).

După mijlocul secolului, atenția familiilor boierești pentru arta sătească a devenit și mai vizibilă, în același timp cu interesul manifestat de principesele României, dar nu neapărat doar din această cauză. În amintirile sale, Elena Văcărescu (născută în 1864) povestea că pe la zece ani, aflându-se în conacul de la Văcărești, din județul Dâmbovița, era foarte atrasă de hainele viu colorate ale țărăncilor, „cu roșu, vânăt, auriu-roșcat sau galben”, ca și de „portul falnic al bărbaților”. Era un impuls spontan, care o indigna pe guvernanta sa englezoaică: „[...] îmi era cu desăvârșire interzisă orice apropiere de această lume rustică plină de necunoscut”. Cu toate acestea, mama ei a hotărât că e timpul să învețe jocurile românești; așa că, de la un timp, a mers duminică de duminică la hora din sat<sup>14</sup>. Poate că în amintirea horelor de atunci, la sfârșitul anilor 1870, tână se fotografia „în port românesc”<sup>15</sup>. Și cele patru fete ale lui Ion Brătianu îmbrăcau ocazional portul național<sup>16</sup>. De altfel, familia Brătianu manifesta un interes cert pentru arta populară românească, care s-a accentuat la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor<sup>17</sup>. În aceeași perioadă, informațiile despre lumea colecționarilor au devenit tot mai frecvente.

Alexandru Tzigara-Samurçaș, el însuși un pasionat căutător de obiecte, pentru sine dar și pentru muzeul său, era la curent cu cele mai importante fonduri particulare. Un motiv de conflict cu Spiru Haret a fost chiar problema achizițiilor: „[...] semnalând ministrului [...] vânzarea colecției de țesături românești a baronului Mustață [din Bucovina], acesta mi-a răspuns că nu are bani pentru așa ceva”<sup>18</sup>.

La expoziția națională din 1906, Basarabia s-a distins „prin expunerea unei interesante colecții de scoarțe repede achiziționate de publicul nostru”<sup>19</sup>, ceea ce dovedea existența unor numeroși particulari avizați. În același an, Samurçaș a reușit să viziteze, la Sibiu, bogata colecție a lui D. Comșa, „pe care neputând-o achiziționa pentru Muzeu, care n-avea fonduri într-acest scop, am recomandat-o doamnei Eliza Brătianu, care a cumpărat-o, cedând și Muzeului unele piese duble”<sup>20</sup>. În 1908, nota că, mai mult decât Muzeul sau alte instituții publice, colecțiile doamnei (Eliza) Brătianu și ale lui Alexandru Bellu „se îmbogățesc mereu”<sup>21</sup>. Tot în 1908, cu prilejul unei alte expoziții organizate la Iași de N. Iorga, „în onoarea bucovinenilor”, „s-au scos la iveală [...] foarte prețioase obiecte [...] din *colecțiile particulare* vechi moldovenești [s.n., C.M.]”<sup>22</sup>.

Samurçaș îl îndemnase și pe Henri Focillon să adune obiecte românești.

Înainte de el, la începutul secolului, faimosul Alexandru Bogdan-Pitești, politician, mecena, poet, critic de artă, asocia în colecția sa arta țărănească cu pictura și sculptura înnoitoare a

<sup>14</sup> *Din amintirile Elencuței Văcărescu*, traducere de Măriuca Vulcănescu și Ioana Fălcoianu, București, Editura Paideia, 2000, p. 41.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 40. În 1879 a plecat la Paris cu părinții, de unde a revenit pe la 1888, când a fost chemată la Curtea regina Elisabeta.

<sup>16</sup> Cel puțin în timpul unei excursii în nordul Moldovei, consemnată de Nicolae Gane (Sabina Cantacuzino, *op. cit.*, p. 327).

<sup>17</sup> De exemplu, Ionel Brătianu aducea pe moșia sa biserica lui Horia, de pe malurile Arieșului, pentru a o salva de la distrugere. Intenționa să facă din ea „un muzeu de obiecte românești” (*ibidem*, p. 364–365).

<sup>18</sup> Relatarea era plasată în contextul evocării serbărilor din 1904, dedicate aniversării a patru sute de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare (Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii*, vol. I, 1872–1910, București, Editura „Grai și suflet – Cultura națională”, 1991, p. 87).

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

timpului său, impunând implicit în societatea românească de atunci noi criterii de gust și ierarhii artistice. Icoanele și ceramica populară stăteau pe același palier cu pictura lui Luchian și Ressu sau cu sculptura lui Brâncuși<sup>23</sup>.

Gusturile publicului erau tot mai îndrăznețe și mai variate.

Serbările naționale de la începutul secolului al XX-lea au încurajat în mod special prezentarea și achiziționarea produselor de artă populară care puteau satisface atât criteriile estetice rafinate, cât și impulsurile artisanale ale publicului mai puțin pretențios. Pentru a ajuta la selectarea și reproducerea „adevăratelor” modele artistice naționale, s-au publicat mai multe albume, adesea din inițiativa celor care aveau deja colecții bogate<sup>24</sup>. Uneori era vorba chiar de acele doamne implicate în societățile pentru promovarea artei populare, dintre care mai cunoscute au fost Elena Cornescu<sup>25</sup> și Eliza Brătianu<sup>26</sup>.

Ultima mărturie, în prefața albumului din 1943, că:

[...] de foarte multă vreme, aş spune din însăși copilăria mea, cusăturile românești sunt pentru mine un subiect de uimire și încântare. Cum mi-am trăit anii copilăriei mai mult la țară, mi-a fost dat să-mi deprind ochii cu portul țărănilor noastre, pe care apoi l-am văzut – sub formă de „modă” – și în lumea femeilor Bucureștilor și Sinaiei. Cât de puțin seamănă însă *imitația* [s.a.] acestora din urmă cu portul celor dintâi, pe care îl văzusem în lumea satelor noastre<sup>27</sup>.

Totuși, în planșele sale erau și modele luate de pe ștergarele reginei Elisabeta sau din colecția Mariei Racotă<sup>28</sup>. Interesant este că cei mai mulți dintre colecționari nu își făceau publică pasiunea, asociind obiectele de „artă populară” cu intimitatea unui spațiu mai puțin expus rigorilor sociale<sup>29</sup>, cu lejeritatea zilelor de vacanță<sup>30</sup>, cu

<sup>23</sup> Ioana Vlasu, *Anii '20, tradiția și pictura românească*, București, Editura Meridiane, 2000, p. 31.

<sup>24</sup> D. Comșa, *Din ornamentica română. Album reprezentând 284 de broderii și țesături de pe originale țărănești*, Sibiu, 1904.

<sup>25</sup> Elena Cornescu, *Cusături românești*, București, Editura Soccec, 1906, 41 de planșe colorate. Urmașii săi au păstrat vie amintirea acestei realizări, asociind-o cu activitatea ei la societatea „Furnica” și cu devotamentul întregii familii pentru „cauza” artei populare. Elisabeta Odobescu-Goga își amintea despre acest episod că „în 1906, când a fost jubileul regelui Carol, bunica mea scosese un album de cusături românești [pe hârtie milimetrică] și mătușile mele, mama mea, unchiul meu, câțiva prieteni de familie copiau broderii ale cămășilor. Punct cu punct. Și a făcut un album, a trimis în Germania, fiindcă la noi nu se imprimau în culori, și a făcut un album de cusături. Fiecare cămașă reprezenta un județ. Era măneca, erau piepții... Fiecare punct avea un nume” (Zoltán Rostás, *Secolul coanei Lizică. Convorbiri din anii 1985–1986 cu Elisabeta Odobescu-Goga. Jurnalul din perioada 1916–1918*, traducerea jurnalului și transcrierea convorbirilor Irina Marmor-Rostás, București, Editura Paideia, 2004, p. 176).

<sup>26</sup> Cel mai cunoscut este albumul său din 1943 (Elisa I. Brătianu, *Cusături românești*, București, Marvan, Edițiune a Consiliului Superior al Industriei Casnice, 1943, 180 de planșe), reeditat și în format redus (*Cusături românești culese de Elisa I. Brătianu*, București, Institutul de Arte Grafice „Marvan” SAR, 16 planșe, 1943). Dar la începutul secolului apăruse o primă culegere cu *Modele de cusături naționale*, publicată de Eliza A. Marghiloman, la Carol Göbl, în București, cu 104 pagini colorate în „negru, roșu și albastru” (vezi numărul 4 al inventarului făcut de G. T. Niculescu-Varone, *Albume cu modele de cusături naționale. Bibliografie (1893–1939)*, București, Tipografia „Graiul Românesc”, 1939, 16 p.). În acel timp, Eliza Știrbei era căsătorită cu Al. Marghiloman, abia în 1906 devenind soția lui Ionel Brătianu.

<sup>27</sup> *Cusături românești culese de Elisa I. Brătianu*, p. 1.

<sup>28</sup> *Ibidem*, planșele 4, 10 și 11.

<sup>29</sup> Zoe Cămărășescu povestea despre pasiunea surorii sale mai mici, căreia soțul, pentru a-i face plăcere, îi amenajase pe moșia lor de la Ștorobăneasa, județul Teleorman, „o căsuță țărănească”, „o adevărată jucărie pentru noi [s.n., C.M.]”. Aici, sora ei, cu fire „copilărească”, aducea tot ceea ce „aduna, din toate colțurile pe unde umbla în țară, un ciob de farfurie veche, o zdreanță cu colorit rar, o cusătură cu desen mai original, o icoană din bătrâni, un ceaun ars, o oală de lut în forma cea mai perfectă și așa mai departe” (Zoe Cămărășescu, *Amintiri*, București, Casa Editorială Ponte, 2011, p. 231).

<sup>30</sup> Arta populară în varianta ei utilitară putea să însemne și „un șorț de pânză românească, brodat cu arnici roșu sau albastru, cumpărat de mama de la Tudorița din Câmpulung”, purtat prin casă în zile foarte călduroase de vară (*ibidem*, p. 164).

excursiile prin țară, când își îngăduiau o vestimentație mai puțin rigidă, adecvată mediului rustic<sup>31</sup>.

### Patronajul princiar și portul național

În anii 1870, regina Elisabeta a ținut să își arate cât mai explicit simpatia pentru portul românesc, pe care îl arbora în anumite ocazii publice<sup>32</sup>, preferând variantele stilizate, unorii deosebit de somptuoase. Încă din 1869, primul său an în România, principesa a fost fotografiată „îmbrăcată în costumul popular național pe care l-a primit în dar de la soțul său”<sup>33</sup>. Nu a fost doar un capriciu. Peste câțiva ani, într-un tablou din 1872, Elisabeta purta un impresionant costum sudic, cu maramă de borangic, șiraguri mari de mărgele și o fotă bogat ornamentată<sup>34</sup>.

Atitudinea sa era consonantă cu opțiunea politică și estetică a altor principese (și germane) din deceniile anterioare.

Către 1830–1860, efigii pictate în costume naționale – soții și fiice de capete încoronate sau domnitori din sud-estul european – se legau de ideea independenței și a unității naționale. Prin adoptarea vestimentației respective, acest tip de efigie, având conotația de „portret de aparat”, căpăta valoare simbolică, exprimând identitatea națională. Este de semnalat rolul jucat în epocă de înalte personaje feminine în implantarea gustului pentru

<sup>31</sup> Amintindu-și de tinerețea ei la Curtea regilor Carol și Elisabeta, atât de constrângătoare prin eticheta sa rigidă, regina Maria nota că în zilele excursiilor pe Dunăre totul era mai destins, puteau renunța la hainele de gală și îmbrăca „portul de la țară” (vezi Maria, regina României, *Povestea vieții mele*, vol. II, București, Editura RAO, 2013, p. 311). Fotografiile mărturisesc aceeași opțiune „de vacanță”. Astfel, într-una din plimbările prin pădure, la Sinaia, principesa Maria a pozat „cu fiii mei Carol și Nicolae în costume naționale” (vezi grupajul de ilustrații, în *ibidem*). O altă fotografie (datând, probabil, din anii 1920) o arată împreună cu fiicele sale, la Bran, toate fiind îmbrăcate în costume naționale. Dintr-o excursie în Deltă, din 1926, a rămas o poză în care regina apare din nou în costum popular, de această dată alături de fiul său Nicolae (vezi ilustrațiile lucrării lui Guy Gauthier, *Missy. Regina României*, traducere de Andreea Popescu, București, Editura Humanitas, 2004). În general, albumele de familie sunt mărturii mai explicite decât însemnările scrise, confirmând că era vorba de un fenomen destul de răspândit, de la sine înțeles.

<sup>32</sup> Iată, de exemplu, o relatare despre regina Elisabeta la marele bal al Curții din 1 ianuarie 1882 : „[...] la souveraine a inauguré les produits de l'industrie roumaine. Elle porte une robe d'étoile du pays, posée sur un transparent a reflets d'argent; garnitures de magnifique broderies d'or et d'argent, *style roumaine le plus pur, travaillée à l'école patronnée par Sa Majesté* [s.n., C.M.]”. Era o costumație fastuoasă, originală, care îi dădea o alură imperială, bizantină, în nici un caz de femeie „din popor”. Majoritatea doamnelor amintite pentru toaletele lor din acea seară nu purtau însă astfel de veșminte, ci rochii și accesorii occidentale, sofisticate și intens colorate. Doar câteva dintre ele aveau costumația din „pânză românească” albă (doamna Radu Mihai), brodată în motive fanteziste (Eufrosina Grădișteanu, doamnă de onoare a reginei) sau măcar „broderie românească din aur” pe satin alb (domnișoara Romalo). Vezi Claymoor, *La vie à Bucarest, 1882–1883*, București, s.a., p. 5–6.

<sup>33</sup> Fotografia (realizată de Franz Duscheck) a fost identificată în Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române din București (vezi ilustrații în volumul Gabriel Badea-Păun, *Carmen Sylva, 1843–1916. Uimitoarea regină Elisabeta a României*, ediția a II-a, traducere de Irina-Margareta Nistor, București, Editura Humanitas, 2007).

<sup>34</sup> Lucreția Carandino-Platamona, *Carmen Sylva. Prima regină a României*, București, Editura ziarului „Universul”, 1936, p. 55. O posibilă explicație a portretizărilor în costume naționale ar putea fi și influența directă a pictorului Nicolae Grigorescu. Relativ la aceasta, doctorul Constantin Istrati nota în amintirile sale: „Încă din 1871–1872, Majestatea sa îi poză. *Grigorescu-i oferi, mi se pare, ideea costumului național*. Fapt e, că la acea epocă, el găti cu velințe și lucruri românești pavilionul ce se afla în vechea grădină botanică de sub direcția doctorului Grecescu [s.n., C.M.]” (Ștefan Dumitrescu, *Nicolae Grigorescu în corespondență cu regina Elisabeta*, în *MI*, mai 2007, p. 58). Este însă și mai probabilă o influență din partea pictorului oficial al Curții, Carol Popp de Szathmári, care, încă din 1837–1840, repertoria personaje în veșminte tradiționale din ținuturile românești, ceea ce a reluat sistematic în anii 1866–1868 (Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, Editura Meridiane, 1991, p. 256–257, 273).

moda costumului național. Astfel, Amalia de Wittelsbach, regină a Greciei aflată într-o ambianță diferită de Germania natală, a creat în patria de adopție, către 1837–1840, un costum de curte numit „costumul regina Amalia”/„amaliopoimenes”, ce reunea componente etnografice din variate regiuni ale țării. Costumul a fost adoptat ulterior de către orășence de origine greacă în mai multe regiuni ale Imperiului Otoman, precum Serbia sau Macedonia<sup>35</sup>.

Dar gestul său avea precedente autohtone, după cum sugerează amintitele portrete ale Marițicăi Bibescu sau portul doamnelor de la conacul Golești. Un caz special este cel al principesei Elena Cuza, care nu și-a asumat direct portul popular<sup>36</sup>, însă a creat – cu fermitate, dar și cu lipsă de ostentație – o adevărată tradiție pentru școlile de fete din țară: la Azilul de fete din București a impus ca principală ocupație a elevelor învățarea cusăturilor naționale<sup>37</sup>. De altfel, se spunea că „primul costum național purtat de Principesa Elisabeta a fost lucrat tot de elevele Azilului”<sup>38</sup>.

Spre deosebire de Elena Cuza, Elisabeta s-a remarcat prin asiduitatea aparițiilor publice în costum național și prin evidentă dorință de a „molipsi” doamnele din înalta societate. „La cele mai multe baluri, ceaiuri, primiri atât la București, cât și la Sinaia, ținuta de gală era pitorescul costum național”, care ajunsese „ceva obișnuit” pentru Curtea de la Sinaia<sup>39</sup>. Realizarea unei colecții personale nu ar fi fost, în sine, ceva cu totul insolit. Dar Elisabeta a făcut mai mult decât atât, promovând prin asociații culturale și lucrative, școli sau ateliere de țesut arta costumului popular. A oferit mereu un exemplu personal<sup>40</sup>, purtând piese de inspirație populară, vizitând expoziții și serbări școlare unde costumul și arta „națională” erau în centrul atenției. La castelul Peleş amenajase chiar un atelier, în care lucrau doamnele și domnișoarele din preajma sa. Ea însăși țesea și torcea uneori, dar nu materiale uzuale pentru costumul tradițional, ci „mătase și lână fină”<sup>41</sup>. În cea mai mare parte a timpului său „personal”, regina era nedespărțită de lucrul de mână: o dantelă fină de tip *frivolité* – pe care o dăruia, de obicei, celor din jur – sau o broderie bogată, cu destinație bisericească<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> Ruxandra Beldiman, *op. cit.*, p. 142–143.

<sup>36</sup> O fotografie făcută principesei în faimosul atelier *Disdéri & Co. Phot* din Paris (probabil în anii 1861–1862) o surprinde într-un costumăție hibridă, combinând cu îndrăzneală elemente occidentale și „naționale”: poartă un fel de maramă pe cap – lăsând să i se vadă coafura și podoabele de cap – care se revarsă și peste mânecile largi, bogat ornamentate cu modele românești, iar peste crinolină este etalată o sugestie de șorț-catrință. Fundalul este cult și nu face trimitere la cadrul rural (cuprinde o coloană dorică, parțial mascată de o draperie somptuoasă). Fotografia face parte din fondul Muzeului Național de Istorie a României, din București. Vezi Aurica Ichim, Mircea Ciubotaru, Sorin Iftimi (coord.), *Doamna Elena Cuza – un destin pentru România*, Iași, Editura Palatul Culturii, 2001, p. 104.

<sup>37</sup> „Îndeletnicirea de seamă a orfanelor erau *cusăturile naționale* (s.a.) [...]. Materialul era în bună parte dăruit. Doamna Maria Catargiu a fost printre primele donatoare de pânză românească pentru confecționarea primelor costume” (vezi Emilia Grecu, *op. cit.*, p. 55). Viziunea principesei era bine organizată: costumul național a fost impus ca uniformă școlară festivă, iar fetele trebuiau să contribuie direct la preluarea și difuzarea modelelor autentice în mediile educate. De la început se făcuse un apel public pentru crearea unei colecții reprezentative și astfel s-au primit costume naționale din toate districtele țării – pentru „Museul Asil Elena Doamna” –, majoritatea trimise de donatori particulari. În mai puțin de o lună, se adunaseră 15 costume, pe lângă alte piese dispartate (*ibidem*, p. 47).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>39</sup> Lucreția Carandino-Platamona, *op. cit.*, p. 54.

<sup>40</sup> De altfel și fetița ei, mica principesă Maria (1870–1874), a pozat în costum național, după cum se vede într-o fotografie de epocă (Arhivele Naționale ale României, fototecă, F1 6813; imagine publicată în *Copilărie regală*, București, Corint Books, 2014, p. 83).

<sup>41</sup> Lucreția Carandino-Platamona, *op. cit.*, p. 54.

<sup>42</sup> Regina Elisabeta, așa cum o vedeau cei din preajma ei, inclusiv doamna sa de onoare Zoe Bengescu sau fiicele acesteia, lucra mereu la o broderie: „[...] dantele cu fir, brodate cu pietre scumpe, din care făcea

Imaginea ei ca promotoare a industriei casnice românești s-a impus definitiv la începutul secolului al XX-lea, fiind acceptată ca atare chiar și de cei care vedeau în aceste demersuri doar o altă „modă” trecătoare sau un patriotism de serată. Rațiunile promovării industriei casnice românești par să fi fost mai mult caritabile și economice decât estetice. Pentru Elisabeta, reînvierea „acestei arte poporane” era un mijloc în plus „de a contribui la propășirea țării”. Abia odată cu trecerea anilor a subscris și ea la tendința de patrimonializare și de încurajare a studiului etnografic, care se manifesta și în alte țări. Acest interes nou, legat de arta populară, s-a concretizat ulterior în promovarea activității lui Al. Tzigara-Samurçaș, inclusiv a „muzeului național”.

Inițiativele concrete ale Elisabetei au fost provocate și de conjunctură: războiul din 1877–1878, răscoalele țărănești, teribilii de secetă și de criză economică. Pornind de la nevoia acută de pânză din timpul războiului, a transformat barăcile în care fusese spitalul militar rusesc în „ateliere de țesut, în care fete de la țară [lucrau] pânza din care se fac cămăși pentru soldați, cearceafuri și veștminte pentru copilele Azilului [Elena Doamna, din București]”. Este adevărat că, „la început, se lucra în războaie primitive”, dar în 1882 a adus războaie perfecționate din Viena și Belgia, apoi din Transilvania. Era, deci, mult mai interesată de performanță, de eficiență și de profit economic, decât de perpetuarea tradiției. Inițiativa sa a fost în deplină consonanță cu protecționismul industrial și comercial specific epocii. În 1878, aceste prime ateliere s-au transformat într-o școală profesională, unde elevele învățau, „pe lângă croitorie, *broderie românească, confecționarea costumelor naționale*, țesutul pânzei și efectuarea comenzilor pentru diferite autorități [s.n., C.M.]”<sup>43</sup>.

În paralel, s-a ocupat de funcționarea mai multor societăți, organizate „în ajutorul fiicelor sărace de săteni, îndrumându-le spre industria casnică, cu scopul de a da produse naționale în locul fabricatelor străine și a le forma chiar un izvor de câștig”. Astfel, în 1882, iniția „Furnica” – o continuare a societății „Concordia”, înființată în 1877. Au urmat „Munca” (1885), „Țesătoarea” (1905) și „Albina”. „Furnica” a fost cea mai longevivă, dar și „Țesătoarea” a progresat, înființându-și în 1907 o școală și un atelier, sub deviza atât de dragă reginei „viitorul țării îl țese femeia”<sup>44</sup>. Ea nu a fost singură în toate aceste acțiuni, mai ales că doamnele din înalta societate aveau deja o tradiție autohtonă a binefacerii, încurajată prin tot felul de societăți caritabile. De „Furnica” se leagă, după cum am văzut deja, numele Elenei Cornescu, iar „Albina”<sup>45</sup> era, în bună măsură, creația Elizei Brătianu. În plus, unele dintre doamnele din lumea

---

perdele pentru mănăstire, acoperământ pentru potir sau pentru masa bisericii. Lucru migălos și îndelungat”, dar care nu era, de obicei, specific artei populare românești (Zoe Cămărășescu, *op. cit.*, p. 193).

<sup>43</sup> Lucreția Carandino-Platamona, *op. cit.*, p. 51. A fost numită apoi „Școala de țesut Regina Elisabeta”, fiind asociată Azilului de orfâne „Elena Doamna”, pe care îl luase sub ocrotirea sa, continuând astfel inițiativa Elenei Cuza, din 1862. Secția de școală profesională s-a desprins în 1896 de aceea a școlii normale a Azilului. Ambele au activat cu succes și în perioada interbelică (*ibidem*, p. 52).

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 52–53. Autoarea recunoaște meritele speciale ale „neobositei președinte”, care iniția bazare și expoziții permanente. Longevitatea societății s-a datorat și faptului că a intrat apoi sub patronajul reginei Maria.

<sup>45</sup> Biografia citată o trece în contul reginei Elisabeta, dar urmașii familiei Brătianu îi atribuie Elizei meritul înființării: „[...] în ajunul Primului Război Mondial organizase un atelier și un magazin – «Albina» – pentru încurajarea cusăturilor românești”. Din amintirile rămase familiei nu lipsește nici tradiționala fotografie de tinerețe, „în costum național”, a Elizei Știrbey, născută în 1870 (Elisa I. Brătianu, Ion I. C. Brătianu, *Memorii involuntare*, redactate de Elisaveta Varlam, București, Editura Oscar Print, 1999, p. 14, 17).



bună interveneau direct pe moșiile lor, dând de lucru țărăncilor pe timpul iernii<sup>46</sup> sau „învățându-le” cusături naționale<sup>47</sup>.

Patronajul era o tradiție de familie, asociată unui anumit statut social, dar exprima și opțiunea personală de a proteja defavorizați meritoși, de a cultiva moralitatea și frumosul. Era, în același timp, o formă de integrare în largi rețele sociale, de acumulare a unui prețios capital de „relații”. Participarea la activitățile acestor asociații – momente presărate printre „baluri, primiri, concerte, reprezentații cu artiști străini, teatru de amatori” – lua o bună parte din timpul oamenilor „de societate”; dar „nu te puteai sustrage [...], căci era o obligație de familie, dacă nu pentru tine, față de viitorul copiilor tăi, pentru care trebuia neapărat să întreții relații cu «lumea»”<sup>48</sup>.

Adunarea fondurilor depindea în bună măsură de notorietatea persoanelor care se implicau direct și de abilitățile lor organizatorice. Toate mijloacele erau bune, așa că se apela la întregul repertoriu al sociabilităților la modă, finalizate cu un bilanț financiar pozitiv. La evenimentele amenajate erau solicitați membrii familiei regale, ai corpului diplomatic străin, ai lumii politice românești, într-un cuvânt, „lumea distinsă” și chiar onorabili „străini în treacăt”. Așa operau marile societăți de binefacere de la începutul secolului al XX-lea („Obolul”, „Materna”, „Roiul”, „Tibișoiul” ș.a.), deci și cele devotate promovării „industriilor casnice românești”. Mizele puteau fi mari: „[...] devotându-se uneia din aceste operații de binefacere, acele doamne din lumea mare deveneau personalități recunoscute și de diferite autorități de stat”<sup>49</sup>.

Societățile ofereau deci o interpretare feminină a vieții politice, cu intrigi, ambiții și beneficii destul de asemănătoare. De exemplu, Maria Poenaru „inventase o societate de binefacere” cu scopul de a se apropia de Palat, numind-o președintă pe prințesa Elisabeta, fiica cea mai mare a principilor Ferdinand și Maria. Societatea „Zănele” trebuia să boteze copii săraci și să-i înzestreze cu câteva lucruri folositoare. Au fost chemate să contribuie, cu propriile îndemânări, tinere din anturajul și de vârsta prințesei, care se adunau, în fiecare joi, „la Poenărești acasă”. Despre acele zile, Zoe Cămărășescu a păstrat amintiri amestecate: „[...] croșetam cu lână aspră și tristă rochii pe care ni le terminau cei de acasă, bonețele țuguiate cu câte un pompon în vârf [...] și, după ce mâncam bine, ne jucam în saloanele de sus”. Societatea a dat faliment după ce inițiativa și-a atins scopul, ajungând doamnă de onoare a reginei<sup>50</sup>. În ciuda superficialității și a

<sup>46</sup> Elisabeta Odobescu-Goga vorbea despre doamna Filipescu, care, la ea la moșie, „dădea de lucru” femeilor din sat, fiind, în schimb, foarte exigentă: dacă una venea cu „lucru murdar”, i-l plătea, dar apoi „ardea lucrul față cu celelalte”; astfel, le „umilea grozav” și definitiv pe contraveniente (Zoltán Rostás, *Chipurile orașului. Istoria de viață din București. Secolul XX*, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 50–51). Complicitatea orășenilor la „înfrumusețarea” artei populare țărănești a devenit mai explicită în timp. Însemnările artistei Cecilia Cuțescu-Storck, profesoară la Școala de Belle-Arte din București, au surprins cu naturalețe o astfel de situație, plasată, probabil, în anii imediat următori Primului Război Mondial: „[...] lui [Ipolit] Strâmbulescu i-a părut bine aflând că am dat vrednicei înfăptuitoare Lia Brătianu, președinta societății *Principele Mircea*, vreo 27 de planșe dintre cele mai bune ale elevelor, ca să le țeară țărăncile de pe moșia sa pe gherghefuri. Această influențare reciprocă dintre arta decorativă urbană și cea sătească va duce la o reîmprospătare” (Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, București, Editura Vremea, 2006, p. 303).

<sup>47</sup> Zoe Cămărășescu amintea de Felicia Racoviță, căsătorită Goleșcu, ai căror unchi fuseseră cunoscuții revoluționari Golești, de la 1848: „[...] în jurul ei se adunau încă toți din neamurile bătrânului Golești; în jurul ei se aduna tot satul, de locuitorii căruia se îngrijea ca de adevărați copii. *Răspândise gustul cusăturilor pe la femei*, tradiție ce a rămas din nepoată în nepoată până astăzi [s.n., C.M.]”. Vezi Zoe Cămărășescu, *op. cit.*, p. 150.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 137–138. Maria-Elena Poenaru, născută Văleanu, a fost doamnă de onoare a reginei Elisabeta între anii 1872–1878 și 1900–1916 (vezi Gabriel Badea-Păun, *op. cit.*, p. 139).

capriciilor multora din cei implicați<sup>51</sup>, aceste societăți funcționau. Pentru un timp mai mult sau mai puțin îndelungat, pentru tot felul de comunități profesionale, confesionale sau locale, ele reușeau să producă, să colecteze și să distribuie celor asistați tot felul de lucruri „ce se împărțeau de Crăciun și de Paște”, la serbări școlare sau cu alte prilejuri festive. Idealul era servit, în ciuda unei realități descurajante<sup>52</sup>.

Regina Elisabeta s-a îngrijit în mod special de promovarea artizanatului românesc în străinătate, prin darurile pe care le făcea diferitelor curți princiare<sup>53</sup> sau prin participarea la expozițiile internaționale. A și pozat, demonstrativ, în costum național, pe broșura de prezentare a României la o astfel de expoziție. Ulterior, într-o altă broșură, au fost cooptați și principesa Maria cu cei doi fii ai săi, tot în costume populare<sup>54</sup>. Era o formă de propagandă națională agreată în epocă, care stimula concret interesul pentru produsele românești. În 1909, de exemplu, când România a participat la expoziția internațională de artă populară de la Berlin, „societatea «Liberty» din Anglia a comandat de peste 20 000 lei pânzeturile românești”, iar firma Wertheim, care administra spațiul expozițional, și-a anunțat intenția de a amenaja un magazin permanent, cu produse românești<sup>55</sup>. O nouă expoziție la Berlin, în 1912, a prilejuit aprecieri favorabile pentru lucrările personale ale reginei și ale principesei Maria, ale „altor doamne ale societății” și, în general, pentru obiectele prezentate de societățile „Albina”, „Munca” și „Furnica”<sup>56</sup>. De altfel, societățile acestea se remarcău întotdeauna, obținând medalii și diplome, angajând comenzi și mărinind considerabil prestigiul și profitabilitatea imediată a pieselor „tradiționale”<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> Despre Maria Poenaru, regina Maria nota, în 1922: „[...] preocupată de «Vatra Luminoasă» și de planurile ei, mereu energică, activă și mulțumită. Un suflet bun, însă cu o tentă de vulgaritate” (Maria, regina României, *Însemnări zilnice*, vol. IV, București, Editura Albatros, 2005, p. 25).

<sup>52</sup> Regina Maria era frecvent solicitată să arbitreze dispute între doamnele ce activau la diferite societăți. La 25 mai 1921, nota că îl primise în audiență pe C. Argetoianu pentru că „doamnele de la Societatea Orfanilor se ceartă între ele” (*ibidem*, vol. III, p. 179). Conflictul s-a prelungit, căci la 11 februarie 1922 scria: „[...] am avut o obositoare întrevvedere cu Lisette Greceanu, pe care am chemat-o să mă informeze asupra unei lamentabile dispute, dintre Olga și Didina, de la Organizația Orfanilor. Un lucru atât de neplăcut și de înjositor, și fiecare parte este convinsă că cealaltă parte greșește, și acum amestecă și politica în aceasta. E dezgustător! Mi-am petrecut tot restul serii cu o treabă stupidă” (*ibidem*, vol. IV, p. 67). Peste doar trei zile, a fost vizitată de „doamnele de la «Materna» cu plângeri împotriva doamnelor de la «Societatea Mircea», cu care se presupune că lucrează în pace, dar nu e așa. Fiind prost dispusă, mi-a fost silă de toate certurile lor mărunte, însă am zâmbit cu amărăciune și am promis să ajut” (*ibidem*, p. 70). În lipsa certurilor, chiar și bunele intenții provocau destule neajunsuri, atunci când nu erau bine administrate. În iunie 1919, Regina a fost solicitată de „Lili Fălcoianu, împreună cu câțiva domni, ca s-o ascult despre un fel de ligă pe care ea vrea să o înființeze pentru ajutorarea țăranilor de la sate, chiar genul de activitate pe care vreau să îl sprijin, dar ea a fost prea neserioasă și era în afara legislației ca să-i poată convinge pe domnii pe care-i adusesse cu ea. A început cu dorința de a distribui medicamente într-un mod de-a dreptul ilegal, ceea ce i-a făcut de râs pe bărbați. A fost un început prost. Nu a obținut nimic, dar [...] am de gând s-o ajut să facă ceva [s.n., C.M.]” (*ibidem*, vol. I, p. 214).

<sup>53</sup> Darurile erau în stil mai mult sau mai puțin „autentic” popular. De exemplu, la palatul familiei sale din Neuwied „exista o cameră decorată numai cu broderii românești”, iar la nunta reginei Olandei i-a dăruit acesteia un salon brodat, cu pereții îmbrăcați în pânză fină lucrată „în stil național de societatea «Albina»”, dar într-o combinație de culori mai puțin tradițională: albastru și verde (Lucreția Carandino-Platamona, *op. cit.*, p. 53).

<sup>54</sup> Este vorba de broșura realizată pentru participarea României la o expoziție de vânătoare și industrie casnică din Viena, patronată de împăratul Austriei, în 1910. Portretul era semnat autograf *Carmen Sylva*, fiind însoțit de aceeași deviză a Societății „Țesătoarea”. Modelul a fost reluat și în anii următori; vezi Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii*, vol. I, p. 284, 285 și vol. II (1910–1918), 1999, p. 27.

<sup>55</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 268.

<sup>56</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 26–27.

<sup>57</sup> Încă de la Expoziția internațională de la Paris, din 1889, produsele expuse de Societatea „Furnica” au avut un succes neașteptat. În 1900, exponatele sale primeau două medalii de aur și una de argint (Laurențiu Vlad,

Chiar de la sosirea în România, principesa Maria a fost impresionată de portul tradițional românesc. Oamenii care o întâmpinaseră în acele zile geroase de la începutul anului 1893, în noua și necunoscuta sa patrie, o încântau: „[...] nu-mi luam ochii de la acest popor în costume ciudate, atât de diferit de tot ce văzusem până atunci”. Între darurile primite cu ocazia căsătoriei se aflau, firește, multe „cusături românești, scoarțe, sipete [...] și alte lucrări ce deosebesc industria națională”. În scurt timp, prințesa a cunoscut, alături de Ferdinand, 32 de perechi de țărani, aleși din cele 32 de județe ale țării, ceea ce a fost, din nou, un prilej pentru o „adevărată paradă țărănească”<sup>58</sup>.

În afara acestor prime impresii, aproape pierdute în vârtejul schimbărilor ce tulburau viața tinerei de 16 ani, Maria nu a manifestat de la început un interes ferm pentru artizanatul românesc. În prima ei fotografie făcută în România, purta deja tradiționalul costum „național” din sud<sup>59</sup>, așa cum o făcuse cândva și regina Elisabeta. Dar după propriile sale mărturisiri, pe atunci i se părea mult mai pitorești țiganii, care o vrăjeau, ca și pe Ferdinand, cu „un farmec neînțeleș”. Prințesa s-a acomodat cu greu în România. Reamintindu-și acei ani dificili, Maria recunoștea că a durat destul de mult timp până să prețuiască cu adevărat „arta și arhitectura țării mele”, ajungând astfel „inițiatorul de căpetenie a unei mișcări ce avea acest scop, reînvierea unui stil național care să înlocuiască neconținută imitație a tot ce venea din apus”<sup>60</sup>. Societatea „Domnița Maria”, înființată în 1908, a încercat, într-adevăr, să realizeze ceva mai multe în această direcție.

Până atunci, Principesa avusese câteva inițiative punctuale, ghidate cu amabilitate de Alexandru Tzigara-Samurçaș. Plimbându-se adesea până la mănăstirea Samurcășești, aflată la circa 10 km de palatul Cotroceni, Maria organiza aici un atelier de țesătorie „pentru stârpirea gustului rău”<sup>61</sup>. Cu intenții similare de „îndreptare” a relelor obiceiuri din popor, întemeiease la Iași, din fonduri personale, o școală de menaj<sup>62</sup>. „Domnița Maria” începea prin a deschide în București un atelier „în care se copiau cele mai frumoase scoarțe din Muzeu, punându-se în vânzare, pe prețuri de cost, spre a răspândi modele bune în locul celor de speclă ce inundau capitala [s.n., C.M.]”<sup>63</sup>. Societatea a încercat

*op. cit.*, p. 69–70, 179). La expoziția internațională de la Gand, din 1913, societățile „Munca” și „Țesătoarea” au luat medalii de aur. Despre prima dintre ele se afirma că produsele sale erau „remarcabile prin finețe și trănicie”, iar cele 2 000 de femei și 150 de bărbați care lucrau aici realizau o producție de aproximativ 1 365 000 de franci, din care 350 000 erau obținuți din exporturi. „Țesătoarea” a fost înființată cu sprijinul capitalului belgian, deci a fost din start proiectată să aducă profit investitorilor săi (idem, *Pe urmele „Belgiei Orientului”. România la expozițiile universale sau internaționale de la Anvers, Bruxelles, Liege și Gand (1894–1935)*, București, Editura Nemira, 2004, p. 102).

<sup>58</sup> Maria, regina României, *Povestea vieții mele*, vol. II, Iași, Editura Moldova, 1991, p. 11, 19, 21.

<sup>59</sup> Conform identificării asumate de Gabriel Badea-Păun, în volumul citat, este vorba de „prima fotografie a prințesei Maria după sosirea în România, Sinaia, 1892, fotograf Alfred Brand. București, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de stampe”. Căsătoria ei cu Ferdinand a avut însă loc la 10 ianuarie 1893 (stil nou), în Germania. Abia la câteva zile după acest eveniment tinerii au plecat spre România. Au traversat Austro-Ungaria cu trenul, oprindu-se pentru o scurtă vizită de curtoazie la împăratul Franz Joseph. Au intrat în țară prin Predeal. Aici nu s-au oprit decât pentru a-i saluta pe cei prezenți la gară, continuându-și drumul spre București, unde au ajuns la sfârșitul zilei (Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 46–52). Este deci posibil ca respectiva fotografie să dateze din 1893.

<sup>60</sup> Maria, regina României, *Povestea vieții mele*, vol. II, p. 45–46, 216.

<sup>61</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii*, vol. I, p. 193.

<sup>62</sup> Vezi *Decretul regal pentru aprobarea donațiunii făcute de A. S. Regală Principesa Maria*, din 12 august 1903, și *Regulamentul pentru școala de menajiu principesa Maria*, din 14 august 1903, în Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor. *Colecțiunea legilor, regulamentelor și a diferitelor decizii și dispozițiuni generale ale acestui departament de la ianuarie 1901 – iulie 1904, adunată și publicată sub îngrijirea d-lor C. Lascăr și I. Bibiri*, București, Imprimeria Statului, 1904, p. 275.

<sup>63</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii*, vol. I, p. 264.

și mijloace de persuasiune mai adecvate epocii, lansând concursuri cu premii pentru cele mai frumoase obiecte realizate în stil popular. Poate că au fost metode prea moderne și cu totul nefamiliare modeștilor lucrători manuali, probabil analfabeți, trăind în comunități izolate, departe de esteții și colecționarii din capitală. Ca dovadă, la concursul de țesături s-au prezentat neașteptat de puține obiecte, iar dintre acestea și mai puține meritau premii.

Ajunsă regină, Maria și-a intensificat activitatea de patronaj caritabil datorită, în primul rând, războiului și urmărilor sale greu de remediat. Uneori, găsea că e prea mult:

[...] zilele mele sunt mai pline, mai chinuitoare și din cauza eternelor solicitări de binefaceri, până când cu adevărat uneori nu știu încotro să mă îndrept și nici dacă vor fi suficiente mijloacele mele. Eu sunt sursa centrală din care sug toți, sunt obișnuiți să o facă și ei cred că o vor putea face mereu. Și prețurile care cresc, în loc să scadă, fac să nu pot da sume mici<sup>64</sup>.

Cu toate acestea, ea nu și-a pierdut interesul pentru arta populară, dimpotrivă. Ca parte a îndatoririlor sale publice, continua tradiția vizitării bazarurilor<sup>65</sup>, a expozițiilor și serbărilor din școli<sup>66</sup>, a standurilor de artizanat<sup>67</sup>. În particular, regina își declara o adevărată pasiune pentru arta rustică<sup>68</sup>, folosind obiectele de acest gen pentru amenajări interioare<sup>69</sup> sau pentru a le dărui celor apropiați<sup>70</sup>. Ea însăși purta destul de mult costumul popular, cu unele adăugiri fanteziste, mai ales în zilele de vacanță petrecute în țară sau în străinătate<sup>71</sup>. Pozând în costum sau dând interviuri pe această temă, regina își

<sup>64</sup> Maria, regina României, *Însemnări zilnice*, vol. IV, p. 400.

<sup>65</sup> Prezența ei aici nu era doar protocolară. De obicei, făcea și unele achiziții, pentru a-și arăta sprijinul concret, ceea ce nu era întotdeauna o dovadă de pragmatism: „[...] am fost la un bazar [...] și am cumpărat la un preț mare lucruri inutile” (*ibidem*, vol. III, p. 145). Dincolo de inconvenientele bănești, asemenea îndeletniciri îi ofereau și câteva momente plăcute: „[...] bazarul [Societății] «Mircea» a fost plin de doamne drăguțe, în costum național, care ne-au servit și ne-au stat la dispoziție” (*ibidem*, vol. IV, p. 404).

<sup>66</sup> Aflată în vizită la Iași, la noiembrie 1922, a ajuns și la școala profesională a „doamnei Mârzescu, la o mare expoziție de lucruri făcute de femei”. În aceeași seară, se grăbea „spre o mare școală de fete unde au fost coruri bune și dansuri naționale frumoase [s.n., C.M.]” (*ibidem*, vol. IV, p. 359). A doua zi de Crăciun, în același an, nota că reușise să treacă pe „la o școală de covoare, ca să încurajez o doamnă foarte respectabilă care lucrează deosebit de bine” (*ibidem*, p. 399).

<sup>67</sup> La 28 iunie 1919, regina nota că vizitase expoziția societății „Țesătorea”, apreciind că „au lucrat lăudabil, în ciuda dificultăților legate de lipsa de materii prime” (*ibidem*, vol. I, p. 226).

<sup>68</sup> Vizitând o expoziție industrială, în Parcul Carol, regina nota, la 1 octombrie 1922: „[...] m-a interesat totul, dar cel mai mult m-a atras arta țărănească, aceasta întotdeauna mă fascinează. Am o afecțiune aparte pentru lucrurile rustice și primitive” (*ibidem*, vol. III, p. 304).

<sup>69</sup> La Bran, de pildă, își împodobise încăperile personale, apelând inclusiv la „două covoare românești galbene cu margini albastru închis, strălucitor” (*ibidem*, vol. III, p. 203). Tot pentru Bran, aduna „oale vechi, albastre și albe” (*ibidem*, p. 358) ori covoare basarabene, care i se păreau foarte potrivite și pentru alte „case mai simple” (*ibidem*, vol. IV, p. 145) pe care le decora în stil rustic.

<sup>70</sup> În vacanța franceză din august 1921, s-a întâlnit cu sora ei, marea ducesă Kiril, căreia i-a cumpărat „un costum românesc pe care ea l-a îmbrăcat, unul portocaliu [!] în care arăta foarte bine” (*ibidem*, vol. III, p. 244). În vara anului următor, pleca împreună cu sora ei mai mică și cu Elena, proaspăta soție a prințului moștenitor Carol, să dea un tur prin „magazinele în care se vând cusăturile noastre românești”, făcându-le „daruri, peste tot” (*ibidem*, vol. IV, p. 207). La ziua de naștere a regelui Ferdinand, tot în 1922, i-a oferit acestuia „niște covoare vechi, pentru diferite cabane de vânatoare” (*ibidem*, p. 253). Și ea primea astfel de daruri, de la servitori, de la țărani sau chiar de la familia sa (*ibidem*, p. 234, 324, 331).

<sup>71</sup> În acea vacanță petrecută în Franța, în 1921, a îmbrăcat de mai multe ori costumul național, în timpul unor mici excursii sau vizite neprotocolare (*ibidem*, vol. III, p. 244, 253, 275). În anul următor, mergând la băi la Sovata, a trecut prin Hodoș, pentru a face o vizită la bătrâna care o crescuse pe „mica slujnică” a principesei Ileana. Regina s-a pregătit special pentru această ocazie: „[...] eram îmbrăcată în costum național cu albastru, roșu și alb, și cu cusături bogate, cu un turban roșu în jurul maramei mele și, desigur, toată numai zâmbet” (*ibidem*, vol. IV, p. 224).

asuma cu toată responsabilitatea cauza artei naționale<sup>72</sup>, dincolo de preferința personală pentru anumite obiecte decorative.

### Școli, albume, expoziții

Relația dintre arta populară și muzeu era, în viziunea „specialiștilor” și a societăților de patronaj, una circulară, de realimentare reciprocă cu modele satisfăcătoare. Arbitrii acestei selecții se plasau din start departe de consumul real și majoritar al artizanatului „național”, fiind pe cât de neîncrezători în inventivitatea ieftină și necalificată, a anonimilor, pe atât de vigilenți față de reproducerea și difuzarea formelor autorizate. Pentru exercitarea acestui gen de cenzură, școala era un mijloc mult mai potrivit decât concursurile. De ce?

Școlile aveau obligația să expună anual rezultatele concrete ale orelor de lucru manual, supuse omologării publice, estetice și financiare. Pentru a aduce venituri suplimentare, încurajau comenzile și organizau bazine ocazionale, mai ales cu prilejul unor festivități. Participarea la expozițiile *din afara* mediului școlar era mult mai onorantă, aducând un prestigiu indiscutabil corpului didactic și instituției respective. Cu atât mai merituose erau, așadar, distincțiile câștigate în competițiile internaționale, pentru produse mai mult sau mai puțin „tradiționale”.

Școlile se identificau cu toate „participările”, medaliile și diplomele adunate de-a lungul anilor. De exemplu, în istoria „Școlii centrale de fete” din Craiova se menționau, ca reușite remarcabile, trimiterea unor obiecte lucrate de elevele sale la expozițiile internaționale din 1867 și 1873<sup>73</sup>; sau faptul că „d-șoara Victoria Roșescu a primit medalia de aur la Expoziția Societății regionale din Craiova, în 1898, pentru dantelele artistice lucrate de ea”<sup>74</sup>. La expoziția din 1900, de la Paris, în Pavilionul artizanatului era expus „un costum național din județul Gorj”, trimis de școala profesională de fete din Târgul Jiu. Cu același prilej, „Academia de croitorie și creație de modele” prezenta mai multe lucrări din borangic și diferite părți de costum național din Mehedinți, Argeș, Muscel și Banat, iar obiectele trimise de școala profesională „Elisabeta Doamna” luau medalia de argint<sup>75</sup>. Participarea școlilor la astfel de manifestări a devenit o tradiție. În 1937, România participa la o nouă expoziție în Paris, cu obiecte trimise de „Institutul de Studii al Artelor Menajere” – un „covor cu 1 500 de motive”! – sau de Școala industrială „Tudosca Doamna” din București, care expunea „*costume dace* [s.n., C.M.]” și „păpuși în costume naționale”<sup>76</sup>.

Creativitatea elevilor și a maestrelor era disciplinată prin intermediul unor serii de albume cu „modele naționale” și prin colecții școlare de obiecte luate drept reper la orele de lucru. Cel mai vechi album de acest fel, identificat de G. T. Niculescu-Varone la Biblioteca Academiei, data din 1893 și avea doar 15 planșe. Erau modele culese din județul Muscel, apoi litografiate și publicate de I. Niculescu<sup>77</sup>. După cum am văzut, autoritățile au fost de timpuriu interesate de soarta albumelor naționale, astfel încât nu e

<sup>72</sup> De exemplu, în octombrie 1921, regina primea un jurnalist „trimis de Corbescu pentru un interviu pe tema artei țărănești din România [...], interviul fiind pentru America”, ceea ce o făcea să fie foarte atentă la propriile cuvinte (*ibidem*, vol. III, p. 316).

<sup>73</sup> Anghel Manolache, Gh. Pârnuță, *Istoria învățământului din România*, vol. II (1821–1918), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1993, p. 297.

<sup>74</sup> Petru Râșcanu, *Istoricul învățământului secundar*, Iași, Tipografia Națională, 1906, p. 166.

<sup>75</sup> Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale...*, p. 174–175, 179–180.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>77</sup> G. T. Niculescu-Varone, *op. cit.*, nr. 1.

de mirare că, în 1904, Ministerul Instrucțiunii se preocupa de „cumpărarea pentru școlile profesionale a albumului [lui] I. Niculescu fotograf, de modele de cusături și broderii naționale”<sup>78</sup>.

La începutul secolului al XX-lea a apărut un număr important de albume, între care și cele deja menționate, al Elenei Cornescu, al Elizei Marghiloman și al lui D. Comșa, ultimul fiind „întocmit din încredințarea comitetului reuniunii agricole române din Sibiu”<sup>79</sup>. Chiar Haret a încurajat publicarea unui album de „cusături naționale”, al Margaretei Myller Verghi<sup>80</sup>. Dar formula cea mai frecvent utilizată pentru orele de lucru pare să fi fost aceea a unui simplu caiet cu „modele de cusături naționale pentru Școalele de fete”, cum a fost acela tipărit de editura Librăriei Socec<sup>81</sup> sau lucrările copiate manual de învățătoare și maestre de lucru<sup>82</sup>. O nouă etapă din istoria acestor albume se situează în anii 1930–1940, culminând cu cele ale Elizei Brătianu, din 1943. Chiar din titlurile alese, se putea observa o specializare tot mai pronunțată și o anume competiție între autori, care subliniau performanța – *Scoarțe oltenești premiate în 1929 și 1930* – sau obediența față de prescripțiile oficiale – *Manual de cusături românești și vopseli vegetale pentru școalele de fete și șezători. În conformitate cu noua programă*<sup>83</sup>.

Albumele erau, de fapt, școli volante, care trebuiau să ajungă la adulți, să îi ajute să aleagă, să îi aducă în orizontul „adevăratei” tradiții, până atunci subestimată sau ignorată. Ca și în cazul obiectelor de artă populară, luau fie înfățișarea unor exemplare luxoase, pentru colecționari generoși sau instituții școlare de prestigiu, fie aceea a unor broșuri modeste, ieftine și accesibile „oamenilor din popor”. Situația a fost surprinsă și de Eliza Brătianu, în 1943. Ea înțelegea că primul volum al albumului său, masiv, bogat, cu 180 de planșe color, „nu ar fi putut chiar ușor pătrunde în lumea satelor. Se cerea, parcă, și ceva mai potrivit cu nevoile acestei lumi”. Poate că nu a fost de la început atentă la acest aspect, dar solicitarea Direcției Generale a Institutului Național al Cooperăției a făcut-o să înțeleagă diferența. Ca urmare, a transformat volumul inițial într-o cărțuie nepretențioasă, „o lucrare de înțelegere lesnicioasă și de ușoară circulație pentru satele noastre”. Credea că așa „poate fi la îndemâna oricui și ajunge până la cea mai cuviincioasă căsuță, în care săteanca noastră, în zilele ei de odihnă sau în nopțile ei de veghe, coase cu acul așa de îndemânatec”<sup>84</sup>. În câteva cuvinte, ea schița aici tabloul idilic al unei lumi miniaturale, copilăroase, care își strica din nebăgare de seamă frumusețea și inocența – atât de prețuite de cei „mari” – și care trebuia, cu blândețe, readusă în limitele buneii cuviințe.

### **Autenticitatea, o miză nu doar estetică**

Maria Mandrea, născută în 1885 ca descendentă a familiei Bălcescu, își amintea de o serbare din tinerețea sa, la care se adunaseră fete de săteni și de boieri. Tinerele

<sup>78</sup> Vezi Arhivele Naționale ale României, București, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 862/1904.

<sup>79</sup> G. T. Niculescu-Varone, *op. cit.*, nr. 3.

<sup>80</sup> Constantin Dinu, *Spiru Haret*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, p. 120.

<sup>81</sup> G. T. Niculescu-Varone, *op. cit.*, nr. 7.

<sup>82</sup> Arhivele Naționale ale României, București, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosarul 1691/1907 despre expoziția jubiliară din 1906, unde este amintit un „izvod de cusături bătrânești, cu multe modele în format de album, lucrat de D-na Anastasia Gafencu, învățătoare”, de la școala din Bucecea, județul Botoșani (fila 28).

<sup>83</sup> G. T. Niculescu-Varone, *op. cit.*, nr. 25 și nr. 27.

<sup>84</sup> *Cusături românești culese de Elisa I. Brătianu*, p. 1.

țărănci au început să danseze hora „și regina [a spus că] nu, ăsta nu-i dans românesc. Româncea e nobilă!, ea dansează liniștit. Uite cum începe. Începe trei băieți, pe urmă se adaugă pân'la șapte, când sunt la zece vin fetele, la un loc, începe așa, și ajunge hora mare. Dar nu ca la călușei. Nu. Când dansează cu femeile, se dansează dans demn”<sup>85</sup>. Era puțin după 1900, iar societatea de binefacere „Tibișoiu” din București pregătea serbarea pentru obișnuitele sale colecte. Carmen Sylva asista la repetiții și, în calitatea ei de regină-poetă, ținea să corecteze coregrafia tradițională, să o atenueze în ritmurile sale prea puțin urbane. De altfel, ea își asumase de mult reprezentarea generică și elogioasă a femeii române, intervenind cu deplină libertate în „portretul” feminin al nației. Dansurile nu se puteau imagina fără costumația adecvată, iar tinerii știau că asta înseamnă o contribuție financiară proprie, de vreme ce „fiecare costum trebuia să ni-l plătim noi”<sup>86</sup>. Erau, foarte probabil, cumpărate din oraș, de la bazarle și magazinele societăților de profil. Doar familiarizați cu satul real puteau să-și dea seama că hainele de serbare erau destul de departe de modelul invocat.

După voga albumelor cu modele naționale, autenticitatea a devenit o nouă miză pentru amatori ca și pentru specialiști. La câțiva ani după răscoala din 1907, tânăra Zoe Bengescu și prietenele sale erau mândre că dansau de Paști, alături de săteni, în „costumul național «autentic», nu fantezie din târg”. Erau haine grele, din materiale lucrate și vopsite în casă, adunate de pe la bătrâne care le păstrasera cu anii; și care, până la urmă, le vindeau, pentru că tinerele din sat nu mai voiau să poarte o cămașă „prea groasă și veche”; ele „doreau, vai, din cele noi, cusute cu fluturi pe pânză topită, brodate modern cu «blieu și cu liliachiu»”<sup>87</sup>. Valoarea costumelor stimula și nevoia de autenticitate a dansurilor populare. La București se înființa societatea de dansuri „Chindia”, care își propunea să îi învețe pe tinerii orășeni „adevăratul” dans popular, „nu jocul acela fantezist, ce se vedea la serbările școlare de la sfârșit de an, când, în costume naționale, băieții cu fluiere la gură și fetele cu o floare la ureche țopăiau un «ciobănaș» fără ritm, o horă săltăreață și un «Banu Mărăcine» cu clopoței la picioare [s.n., C.M.]”<sup>88</sup>. În numele acestui purism, societatea de dans intervenea, la rândul său, recalibrând tradiția și căutând, cu tot dinadinsul, „forma primitivă, păstrată din bătrâni”. În plus, maestrul de dans era la fel de preocupat, ca și Regina, de a evita vulgaritatea. Dansatorii trebuiau să păstreze o ținută sobră, căci doamnei Fanny Seculicz, animatoarea societății, „nu-i plăceau jocurile prea săltate la femei, [...] nici cămașile subțiri de pânză topită și nici fotele fantezii”. Coregrafia era un reflex urban greu de evitat, oricare ar fi fost scopurile sale. Până la urmă, tot cei care trăiseră suficient „la țară aduseseră adevăratul stil al jocului, așa cum îl jucau țărani, fiecare din regiunea sa”<sup>89</sup>. Să îmbini însă autenticitatea frustă a satului cu rafinamentul „de societate” era totuși o probă de măiestrie pe care puțini o puteau trece.

Majoritatea amatorilor de folclor se mulțumea cu forme mai puțin pretențioase din punct de vedere estetic și etnografic, dar animate de un civism manifest și de plăcerea imediată a participării. Ei nu puneau la îndoială ceea ce elevii exersau cu învățătorii sau cu maestrul de gimnastică și dansuri, pentru serbările școlare și balurile de binefacere. Era deja o convingere larg răspândită că învățătorii erau direct responsabili pentru

<sup>85</sup> Zoltán Rostás, *Chipurile orașului...*, p. 29.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>87</sup> Zoe Cămărășescu, *op. cit.*, p. 235.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 239. Autoarea mai amintește, în afara sa și a fetelor cu care mergea, de obicei, la moșia surorii de la Ștorobăneasa, pe „frumoasa Dudaia Gărdăreanu și Titit Kapri”, care știau dansurile „adevărate”.

readucerea la viață a „tradițiilor străbune”, pornind de la axioma unui trecut uniform, care trebuia reactivat la semnalul oficialităților<sup>90</sup>.

Misiunea dascălilor animați de spiritul haretist al „ridicării satelor” începea, după cum am văzut, cu purtarea costumului național. Exemplul învățătorului era, în mod ideal, completat de cel al învățătoarei, care trebuia să educe femeile din sat, îndemnându-le stăruitor să poarte și să confecționeze „frumosul port românesc”. Acest ideal a ajuns, după cum am văzut, și în paginile romanului *Apostol*, al lui Cezar Petrescu. Învățătorul portretizat aici nu a fost de la început capabil să își înțeleagă vocația. Personajul principal lega eșecul său inițial de a comunica cu sătenii de slăbiciunea pentru hainele scumpe de la oraș, la care a renunțat cu greu, după ce și-a înfrânt vanitatea, nerăbdarea, nechibzuința: altfel spus, atunci când a înțeles că trebuie să trăiască „viața celor pe care vrea să-i lumineze”<sup>91</sup>. Adulții, adevărata țintă a învățătorului, erau întotdeauna niște „elevi” dificili. Copiii puteau fi mai lesne atrași în efortul dascălului de corectare a realității, „învățându-i cântecele vechi, ale tradiției [...] colinde și urături”<sup>92</sup>. După copii, femeile satului ar fi trebuit să fie cele mai vulnerabile la pedagogia vremii. În acest roman al realității dezirabile, stăruința învățătoarei, care „mișuna dintr-o casă în alta”, nu a rămas fără rezultat. Așa „s-au înmulțit în sat cămășile cu alțițe în locul urâtelor bluze de cit și de flanelă”. Discursul moralist al romanului avea nevoie și de personaje negative, dintre care nu lipsea negustorul-cârciumar evreu, al cărui comerț nociv – inclusiv cu „urâtele bluze” – era pus în antiteză cu devotamentul și meșteșugul „apostolilor” școlii<sup>93</sup>.

Regăsim aici multe idei din discursul circularelor ministeriale, dublate de aura care alimenta mitul lui Spiru Haret ca „părinte” și model al învățătorilor din popor. Al doilea deceniu interbelic consacrase posteritatea glorioasă a acestui model, haretismul fiind redescoperit pentru uzul provinciilor care se întorseseră atât de greu la patria-mamă. Noilor cetățeni li se cerea să se familiarizeze cât mai repede cu adevărata lor identitate, iar pentru aceasta se apela la formele de persuasiune consacrate la începutul secolului XX. Astfel de diligențe se practicaseră, mai întâi, în Dobrogea și în Cadrilater<sup>94</sup>, apoi s-au extins și în Basarabia. Spre deosebire de aceste provincii, în Bucovina, Transilvania și Banat, românismul avea o susținere locală instituționalizată, care afișa de mai multe decenii un repertoriu identitar consonant cu cel din Regat. Costumul „național”, dansurile și cântecele „populare”, tricolorul și celebrarea eroilor neamului erau tot atâtea însemne ale programului național asumat de școli, societăți culturale, publicații locale, ș.a. Spiritul organizatoric și voluntarismul care se dezvoltau aici erau redirectionate, cu

<sup>90</sup> Din copilăria sa în București, Zoe Cămărășescu (născută Bengescu, în 1895) își amintea că vecinii erau speriați de cetele de Vicleim, care aveau o „reputație proastă”. Apăruse chiar „obiceiul să nu se mai primească nici Steaua, de frica «derbedeilor», așa că „bieții băiețași [...] erau goniți din toate curțile și cu încetul se pierduseră vechile datini, până când le-a reînviat «Oficialitatea» [s.n., C.M.]” (*ibidem*, p. 98).

<sup>91</sup> Cezar Petrescu, *Apostol*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 167, 211.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 246–247.

<sup>94</sup> Situația era sumar amintită de Yvonne Blondel, fiica lui Camil Blondel, ambasador al Franței în România din 1907 și până în 1916. Căsătorită cu Jean Cămărășescu, primul prefect român de Silistra, între 1913 și 1916, s-a dedicat cu entuziasm patriei de adopție și, în puținii ani de pace de care s-a bucurat aici, a încercat tot ceea ce se i se cerea să facă: „[...] în sfera mea, am participat la ameliorarea acestei provincii, la restabilirea obiceiurilor și tradițiilor românești pe care uzurpatorul bulgar voise să le smulgă, cu toată umbra măreții a lui Mircea cel Bătrân care nu a încetat să plutească aici. Am asistat la atâtea noi creații, școli, drumuri, biserici, și am fost pretutindeni acolo unde mâna binefăcătoare a mamei Patrii și-a răspândit mana [s.n., C.M.]”. Vezi Yvonne Blondel, *Jurnal de război, 1916–1917. Frontul de sud al României*, traducere de Rodica Zagăr, București, Editura Institutului Cultural Român, 2005, p. 93.



sprijinul celor din Regat, către provinciile deficitare. Pedagogia socială a haretismului era dublată de un naționalism pasional, revendicativ, care punea tradiția în serviciul schimbării.

Încă din mai 1917, în Basarabia se făceau pregătiri pentru „naționalizarea” școlilor de către români, preparative la care ardelenii Onisifor Ghibu și Romulus Cioflec au avut un rol decisiv. Între primele urgențe, se aflau tipărirea de noi manuale și organizarea unor cursuri de vară pentru învățători și profesori. Astfel de cursuri au avut loc în vara anului 1917 și a celui următor: se predau rezumate de limbă și literatură română, istorie și geografie națională, „cântece moldovenești și activitate extrașcolară”<sup>95</sup>. Finalitatea lor era aceea de a-i învăța pe cursiști un românism sumar dar incisiv, care urma să se simplifice și mai mult atunci când ei, la rândul lor, aveau să-l transmită mai departe. Părea un program identitar ambițios, desfășurat în condițiile extrem de precare ale învățământului în vreme de război. Iar de la activitatea extrașcolară se așteptau, în scurt timp, rezultate cât se poate de concrete. De aceea, noii inspectori și revizori școlari erau foarte atenți la acest aspect, tot ei ocupându-se și de societățile culturale locale. Ei solicitau, de regulă, sprijinul „Casei Școalelor” din București, cerând să se trimită „cărți, tablouri naționale, *costume populare, modele de broderie*, turnee ale companiilor artistice, cărți poștale și portrete ale familiei regale [s.n., C.M.]”. În Basarabia s-a înființat și un Departament de Activitate Extrașcolară, care publica și distribuia gratuit sătenilor, prin intermediul școlii, sute de mii de „broșuri, calendare, periodice, imagini și hărți”<sup>96</sup>. Haret ar fi fost, fără îndoială, mulțumit de munca urmașilor săi.

În Transilvania, costumul național era de mult un manifest politic explicit și, în același timp, o realitate mult mai vie decât în regat. Înainte de 1919, tinerii români care veneau din satele lor la școlile superioare din oraș se loveau brutal de disprețul colegilor și profesorilor, care purtau haine „nemțești” sau „europene”. Li se cerea categoric să renunțe la „costumul țărănesc” și, plini de resentimente, cedau<sup>97</sup>. În acest război al veșmintelor și al naționalităților, cei care au venit la adunarea de la Alba Iulia din 1 decembrie 1918, îmbrăcați în costume naționale, aveau ceva în plus de demonstrat<sup>98</sup>.

Războiul, ocupația străină, pierderile sau câștigurile teritoriale au exacerbat și mai mult sensibilitățile identitare. În septembrie 1917, când țara era neașezată și expusă atâtor amenințări, disputele politice atingeau, în treacăt, și promovarea portului național de către regina României. Un articol al „domnișoarei Sekulici (Bucura Dumbravă)”, intitulat *Viitorul țării îl țese femeia* – după o binecunoscută deviză a reginei Elisabeta –, a deranjat serios sentimentele dinastice ale bucureștenilor: „[...] toată lumea a fost indignată, mai ales că [făcea] aluzie la Regina Maria”<sup>99</sup>. O tânără care semna „o româncă din România care va deveni Mare” a încercat să dea un răspuns la acest articol, în ziarul lui C. Stere. Replica sa accentua originea străină a autoarei incriminate și îi

<sup>95</sup> Irina Livezeanu, *Cultură și naționalism în România Mare, 1918–1930*, traducere de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 1998, p. 125–127.

<sup>96</sup> Ștefan Ciobanu, directorul general pentru învățământ din Basarabia, era însărcinat cu activitatea acestui Departament, înființat la 1 februarie 1919 (*ibidem*, p. 127–128).

<sup>97</sup> Onisifor Ghibu descria, în amintirile sale, ceea ce a trăit chiar el la liceul unguresc din Sibiu, unde a ajuns în 1893. Amenințat cu exmatricularea dacă mai vine la școală în haine „țărănești”, a trebuit să se conformeze, ca și ceilalți colegi ai săi; dar, imediat ce ajungea acasă, se schimba înapoi în cele „românești” (*ibidem*, p. 176).

<sup>98</sup> Chiar în serviciul instituit ad-hoc pentru asigurarea ordinii în Alba Iulia erau câteva companii ale Gărzii românești, îmbrăcate „în port național”, una din Zlatna și două din Abrud. Vezi Iulian Negrilă (ed.), *Ziarul „Românul” și Marea Unire*, București, Editura Politică, 1988, p. 373.

<sup>99</sup> Zoltán Rostás, *Secolul coanei Lizica...*, p. 279.

punea la îndoială loialitatea față de patria aflată în suferință. Concluzia era extrem de acidă: „Patriotismul nu constă în a-ți plăcea portul românesc atât de frumos sau de-a face plimbări igienice prin munți [...]. Viitorul țării îl țese femeia, ziceți că a spus Sf. Regina Elisabeta, însă uitați că R.E. a făcut greșeala să vrea să țese viitorul Germaniei în România [s.n., C.M.]”<sup>100</sup>. Insinuările erau exagerate, nedreptățind alți compatrioți, dar ilustrau cu prisosință cât de mult se investea în simbolistica „costumului național”, mai ales de către cei care nu erau purtătorii lui firești, „din popor”. Rațiunile estetice și personale erau cu mult depășite de militantismul asociativ al epocii.

Fiind declarat „național”, costumele nu înceta să fie și un semn distinctiv al lumii țărănești, care devenea tot mai vizibilă în cursul Marelui Război. De altfel, triumfurile și tulburările, care se succedau în ritm alert după 1917, au solicitat tot mai mult „portul românesc”. El se preschimba într-o marcă politică a festivităților de tot felul, la care apeluau deopotrivă dinastia, partidele politice sau guvernările locale. După război, regina Maria continua să apară în public<sup>101</sup> și să pozeze în diferite „costume naționale” din colecția personală<sup>102</sup>, care se îmbogățea în mod constant<sup>103</sup>. Există însă o ierarhie clară a etichetei. La marile ceremonii de stat, regina nu ar fi putut să apară în costum popular, oricât ar fi fost el de valoros. Atunci, „poporul” se prezenta în fața conducătorilor săi în cele mai frumoase specii de „port național”, într-un omagiu colectiv și afectiv care depășea cu mult „rațiunea de stat”<sup>104</sup>.

Generația următoare a fost mult mai familiarizată cu portul efectiv al costumului popular. În comparație cu părinții lor, tinerii epocii interbelice făceau mai puțin caz de afișarea sentimentelor naționale ori a apartenenței sociale prin aceste veșminte. Amintindu-și de adolescența sa, principesa Ileana scria „pe când organizam sau vizitam diverse cluburi sportive sau grupări de tineret, călătoream încolo și înapoi prin țară purtând o uniformă sau costumele naționale ale regiunii respective sau pur și simplu haine

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>101</sup> În Ajunul Crăciunului din 1918, regina a participat la un dîneu la Palat, „cu toată casa noastră”. Apoi, își amintea suverana, „ne-am schimbat cu toții în costume românești și am plecat la o mare serbare dată de familia Chrissoloveni, sub patronajul meu, pentru soldații francezi, englezi și români. A fost un «succes monstre», căci toate doamnele erau în costume naționale și aproape toți bărbații în uniformă (s.n. CM.)”. Regina preciza că îmbrăcase costumele sale preferate, „fota neagră cu alb, cu ia cu mâneci cusute cu fir argintiu”, la care adăuga „turbanul meu albastru înfășurat în jurul frunții”. În plus, a împrumutat costume din colecția sa „în dreapta și în stînga”. La 24 ianuarie/6 februarie 1919, regina nota că „a trebuit să ne punem costumele naționale și să plecăm devreme la teatru, întrucât este ziua «Unirii» și unii entuziaști fac manifestații [s.n., C.M.]”. Vezi Maria, regina României, *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 25–26, 50.

<sup>102</sup> Se plîngea de oboseala ședințelor pentru fotografiat și de insistența solicitărilor. În iulie 1921, accepta totuși cererea a două transilvănence, pentru care poza numai în costum național, „refuzând categoric” să se îmbrace „în altceva”. În octombrie 1922, regina era din nou fotografiată în costume populare, din „diferite zone ale țării”, pentru ca o anumită societate să vîndă pozele „în profitul lor” (*ibidem*, vol. III, p. 218, 305).

<sup>103</sup> Colecția sa de artă populară românească se alimenta în continuare prin achiziții personale și prin darurile pe care le primea. În prima călătorie în Transilvania, împreună cu regele Ferdinand, în mai–iunie 1919, femeile au copleșit-o pretutindeni cu flori și cusături lucrate în casă (*ibidem*, vol. I, p. 195, 196, 199, 203). În 1922, cumpăra frecvent covoare frumoase și vechi de la basarabeni aflați la ananghie, ajungând chiar să aibă o „mare cantitate”. S-au adăugat și oale de lut, ba chiar o poartă de lemn „frumos încrustată” (*ibidem*, vol. IV, p. 145, 176, 197, 199, 215, 227, 395).

<sup>104</sup> În acea primă călătorie în Transilvania, regele și regina au fost mereu întâmpinați de populația care venea în număr mare, mai ales din sate, purtând „costume minunate”. Ajunsă la Oradea, primul oraș vizitat, regina a apărut și ea în costum național, pe care l-a schimbat pentru banchetul cu oficialitățile locale. La banchetul din Bistrița, au fost serviți de „tinerele doamne din oraș îmbrăcate în costume naționale”. În general, oamenii defilau ordonat, grupați pe sate, dublând practic parada militară cu o paradă a portului local în varianta lui cea mai strălucitoare, chiar cu alaiuri de nuntă (*ibidem*, vol. I, p. 186–204).

moderne – care erau cele mai confortabile”<sup>105</sup>. Era o modă, nu lipsită de cochetărie, asociată la oraș fie femeilor care se implicau în diferite activități sociale, fie copiilor și adolescenților de vârstă școlară<sup>106</sup>. În schimb, elevii și studenții de proveniență rurală purtau „costumul național” constrânși de resursele financiare limitate<sup>107</sup> și mai puțin, poate, din acel orgoliu identitar speculat de mișcările politice naționaliste<sup>108</sup>.

Orientările politice marcau și investigația etnografică, dar, în ciuda opțiunilor ideologice divergente, profesionalizarea celor care investigau lumea satului a devenit tot mai evidentă. În fața noilor specialiști, haretismul părea demodat. Etnografia, muzeistica, sociologia ori demografia se diferențiau tot mai clar de activismul social, iar studiul sistematic al realităților sătești lua tot mai mult locul amatorismului entuziast de la începutul secolului<sup>109</sup>. Această evoluție a fost ilustrată de mișcarea monografică inițiată de Dimitrie Gusti, de o nouă generație de etnografi și folcloriști, care depășeau abordările generaliste ale lui N. Iorga sau Al. Tzigara-Samurcaș. Impulsul revigorării simpliste a „industriei casnice românești”, atât de puternic în preajma Primului Război Mondial, s-a repliat spre alte forme de interes pentru „arta populară”. O perspectivă modernă, comercială sau avangardistă, estompa treptat concepția utilitară și tradiționalistă, orientând entuziasmul în direcția unui eclectism creativ.

Răspunzând tuturor gusturilor, producția de „artă populară românească” pentru piața internațională devenea, în anii 1930, o activitate aparte, cu un profit asigurat.

<sup>105</sup> Ileana, Princesă de România, Arhducesă de Austria, *Trăiesc din nou*, traducere din engleză de Agra Baroti-Gheorghe, București, Editura Humanitas, 1999, p. 40. Ileana, cea mai mică dintre fetele reginei Maria, era născută în 1909.

<sup>106</sup> În amintirile Ameliei Pavel (născută în 1917), „doamnele din societate” îl purtau mai ales când organizau bazare de binefacere, baluri, serate. În bazare, „obiectele lucrate de mână erau oferite spre vânzare de aceste doamne, îmbrăcate în costum național”. „Doamnele din burghezia înstărită fără blazon boieresc” le imitau, organizând diferite activități caritabile, dar „ele nu se îmbrăcau chiar în costum național – exista o politicoasă rezervă în a încălca mici, dar bine înrădăcinate delimitări sociale. În schimb se îmbrăcau copii, în împrejurări solemne, cu astfel de costume” (Amelia Pavel, *Un martor în plus*, București, Editura Universală, 1997, p. 80–81). „Solemnitatea” purtării acestei costumații de către copii și tineri trimitea, în primul rând, la virtuțile de buni școlari ale acestora. Și tatăl ei insistase să o fotografieze într-un astfel de costum, ca premiantă la serbarea de la sfârșitul clasei a doua primare (*ibidem*, p. 81). Rememorând excursia premianților la concursul anual organizat de societatea „Tinerimea Română”, un alt elev din acei ani descria un tren „frumos pavoazat” în care „aproape toți tinerii erau îmbrăcați, băieți și fete, în *costume naționale*: o grădină de flori, care umplea ferestrele, scările [s.n., C.M.]”. Era în mai 1925 (Iulian Vesper, *Memorii*, București, Editura Saeculum, 1999, p. 38).

<sup>107</sup> Iulian Vesper își amintea cum l-a întâlnit prima oară, în Cernăuți, pe studentul Titus Cristureanu, „un tânăr înalt, în costum național”. Era în 1927, și el însuși, ca proaspăt student al Facultății de Litere și Filosofie din același oraș, își punea problema costurilor, inclusiv pentru îmbrăcăminte, căci chiar „costumul național, cămașă, ȋțari, trebuia schimbat cel puțin săptămânal – ce era de făcut?” (*ibidem*, p. 49–50). Tânărul a rămas deci, mai mult de nevoie, în portul țărănesc. Dar când i s-a oferit un post de asistent la Universitatea din București, unde și-a încheiat studiile, a trebuit să refuze tocmai pentru că nu avea măcar un costum „de oraș” cât de cât prezentabil; și era exclus să se prezinte altfel în fața studenților (*ibidem*, p. 94).

<sup>108</sup> De la un război mondial la altul, epoca a fost generoasă în „țărănisme” de tot felul, socialisme sau inițiative politice de dreapta care implicau, spre deosebire de perioada anterioară, și un masiv electorat sătesc. De la Ion Mihalache până la Corneliu Zelea Codreanu și apoi până la Frontul Plugarilor, mulți lideri și agitatori politici au apelat la „costumul” socotit, deopotrivă, „național” și „popular”. Contemporanii sesizau destul de clar această politicizare, care atingea mai ales costumul bărbătesc (Amelia Pavel, *op. cit.*, p. 80).

<sup>109</sup> Henri H. Stahl, care a lucrat în această perioadă în echipele monografice gustiene, numea „haretism” o „iluzorie nădejde” că s-ar putea reforma societatea prin „luminarea poporului”, prin apostolatul unor „misionari culturali”. Amintea condescendent de vremea când etnografia se rezuma la confecționarea de păpuși îmbrăcate „național” sau era lăsată în grija învățătorilor și a „doamnelor” care, potrivit unei „mode” lansate în preajma Curții Regale, se pasionau de costume, ouă încondeiate sau creștături în lemn (Henri H. Stahl, *Amintiri și gânduri din vechea școală a „monografiilor sociologice”*, București, Editura Minerva, 1981, p. 7–8, 178).

Astfel, la Expoziția internațională de la Barcelona, din 1929–1930, România participa cu succes, ca de obicei, la secția „industriilor casnice”, unde „sub îngrijirea d-nei H. Cosma și a d-rei Florescu s-au vândut atât de caracteristicile și încântătoarele scoarțe, broderii și alte produse ieșite din mâna măiastră a țărâncii române”<sup>110</sup>. Pentru cea de la Paris, din 1937, s-au adus, sub patronajul lui Dimitrie Gusti, locuințe și mobilă „de stil țărănesc, executate de Școala de Arte și Meserii din București”<sup>111</sup>. Societățile care debutaseră ca promoatoare ale artei populare autentice își depășeau în mod vădit intențiile inițiale, adaptându-se nevoilor spectaculare și comerciale ale vremii. „Furnica”, „Domnița Maria”, „Arta Românească” au introdus tot mai multe modificări la modelele inițiale. „Liga națională a femeilor din Gorj”, condusă de Aretia Tătărescu, a transformat treptat covoarele țărănești în tapiserii moderne, care ignorau tradiția chiar și prin dimensiuni: „covorul oltenesc”, realizat pentru Expoziția de la New York din 1939, avea 18 × 24 m<sup>112</sup>!

Varianta școlărească a redifuzării „tradiției naționale” a rămas un instrument privilegiat al educației civice, intens solicitat în epoca interbelică și în timpul regimurilor autoritare care i-au urmat. Abia după instalarea comunismului istoria a luat alt curs, reinvestindu-se vechile simboluri prin deplasări de accente, de la *național* (românesc) la *popular* (țărănesc), de la *autentic* la *autorizat* ș.a.m.d.

### Istoria unei adopții

De-a lungul câtorva generații, costumațiile specifice unor comunități rurale și periurbane din ținuturile românești au atras nu doar atenția străinilor, ci și a localnicilor obișnuiți să se distanțeze, din rațiuni sociale și politice, de oamenii „din popor”. Mai întâi, câteva doamne din familiile boierești și chiar princiare au acceptat o identificare limitată și reorganizată estetic, civic sau național cu astfel de artefacte. Mișcarea revoluționară din 1848 și apoi cea unionistă din deceniul următor au preluat și dezvoltat această tendință, oferind „fiicelor patriei” șansa de a-și manifesta, de o manieră proprie, militantismul și convingerile politice. Casa domnitoare a României a preluat mesajul, oferindu-i cea mai înaltă protecție și apelând la instituții aflate, de asemenea, sub patronaj princiar (școli, societăți culturale sau caritabile, expoziții etc.). Aceasta poate fi considerată o a doua mare schimbare în moda și mentalitățile Țărilor Române, după trecerea de la veșmintele orientale la cele occidentale. De altfel, descoperirea costumului tradițional se datorează, în bună măsură, privirii occidentalizate, „culte”, care s-a impus treptat și în societatea românească.

Dar această revenire la „cusăturile naționale” nu s-a produs în ritmul, spectaculos de contagios, cu care a fost preluată moda europeană. Dimpotrivă, la costumul românesc se apela în situații bine delimitate: pe scena internațională era o emblemă națională asumată, iar în mediile locale (pe moșie, în colecțiile particulare, în familie) era o formă de comuniune cu cei din jur; sau, la fel de bine, de manifestare a originalității, a unui nonconformism îngăduit, *chic*. Ca și în cazul trecerii la costumația de tip occidental, femeile au fost primele care au adoptat schimbarea, bărbații fiind mai reticenți la afișarea unui simbol asociat de secole cu un statut social inferior.

Intervenția unor doamne din elita societății a modificat radical receptarea, structura și modul de difuzare a costumației rurale. Piese de vestimentație și motive

<sup>110</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, București, Editura Meridiane, 1987, p. 347.

<sup>111</sup> Henri H. Stahl, *op. cit.*, p. 342–343.

<sup>112</sup> Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 154–155.

decorative de uz local au fost dislocate din contextul lor foarte precis și cvasi-autonom de funcționare, fiind expuse unui public neobișnuit de larg, cu gusturi mult mai sofisticate. Un astfel de public s-a simțit îndreptățit să colaționeze și să deturneze uzajele obiectelor „tradiționale” în numele unui „costum românesc” ideal.

Cooptările instituționale și stipendierile oferite de feluriți filantropi au dus la alte devieri de la cutumă. În mod obișnuit, hainele țăranilor se făceau în casă, strict pentru familie – cu excepția unor accesorii (podoabe, pălării) sau a unor piese mai dificil de confecționat, produse de anumiți meșteri specializați (cojocari, ciubotari etc.). La mijlocul anilor 1930, Mircea Vulcănescu s-a lovit de acest adevăr simplu al satului. Dorind să îmbrace și el portul localnicilor din Drăguș, unde participa la o campanie monografică, a descoperit că hainele nu aveau preț și nici mărimi standardizate: „[...] nimeni nu vânduse, nu cumpărase și nu lucrase la comandă, de când se știa, straie omenești. Toate erau făcute în sat, de gospodine, cu materii prime din sat, cu mijloace tehnice locale, pentru soții și copiii băștinași”<sup>113</sup>.

Școala a avut, la rândul său, un impact de durată asupra „costumului românesc”. Asistența cu care autoritățile au cerut adoptarea și redifuzarea lui în mediul rural, mai ales de către învățătoare, a dus la o re-tradiționalizare stereotipizată și, în timp, la o stilizare mai puțin inspirată a prototipurilor. Depozitar al unor idilice calități ale neamului, costumul a ajuns să condiționeze comportamente (ceea ce nu s-ar fi putut întâmpla dacă rămânea în sfera doamnelor din înalta societate) și să ceară asocierea cu alte elemente identitare (dansuri, cântece, jocuri, șezători etc.). *Costumul* a devenit o *costumație*, cerând un anumit patos și expunându-se facil activismelor de orice fel, succedate de la un regim politic la altul.

ROMANIAN “NATIONAL” COSTUME:  
GENESIS OF AN IDENTITY SYMBOL  
(Summary)

*Keywords:* tradition, folk art, national symbol, modernity, patronage.

The study proposes an excursion in the history of how the specific folk costume has been perceived, from a social mark deprived of prestige, to a symbol of the Romanian nation, adopted and promoted by the elite of the society and by the institutions of the modern state.

The stimulus of these shifts is to be placed around 1830–1840, with both cultural and political grounds. The western look upon the pre-modern Romanian society and then its appropriation by the local aristocracy, educated in the European academic centres of the time, seem to have originated the phenomenon. Each of the great political movements of the century provided further motivation for the transfiguration of the folk costume, which was given new and new values on the occasion of the 1848 Revolution and of the unionist movement, at the beginnings of the Romanian Principality, when state independence was gained, and culminating with the Great Union of 1918.

All along this way, a decisive role was played by the ladies educated in the spirit of the romantic and civic patriotism characterizing the second half of the 19<sup>th</sup> century, particularly the Princesses of Romania – Elena Cuza, Elisabeta, Maria and her daughters – who actually institutionalised the new symbolism of the Romanian costume. Although at its origins it had been the

---

<sup>113</sup> Henri H. Stahl, *Amintiri și gânduri din vechea școală a „monografiilor sociologice”*, București, Editura Minerva, 1981, p. 145.

product of a modest, anonymous world, clearly differentiated from the urban and nobility elites, the costume in question became, over several generations, an object of institutionalised trading, protection and promotion.

Its establishment and canonization as an emblem of the Romanian ethnicity and state started by means of private initiatives – private collections, cultural or charity settlements, organization of exhibitions, competitions, costume parties and patriotic festivities –, which never disappeared completely, but the process was finalized with the contribution of the public (especially school) institutions, which imposed catalogues of models, regulations of production and exhibition, forms of certification of the skills needed for the transmission of folk and national art, etc.