ISTORIE CU BLAZON

SIMONA PREDA



# Ultimul vals al taftalei

## REGINA MARIA A ROMÂNIEI ȘI SEMIOTICA MODEI REGALE

CORINT BOOKS

Simona Preda

# ULTIMUL VALS AL TAFTALEI

## Regina Maria a României și semiotica modei regale

Prefață de acad. Georgeta Filitti

CORINT BOOKS
2026

CAPITOLUL I

# Corsetul – semiotica virtuții

„Eram complet inconștientă încât, uneori, mă făceam mult prea vizibilă. Eram foarte subțire pe vremea aceea, foarte blondă și, de asemenea, foarte tânără, așa că, firește, nu treceam neobservată. Nu aș fi fost fiica Evei dacă acest lucru nu mi-ar fi dat o anumită satisfacție. Simțeam că toate privirile mă urmăresc, atât bărbații, cât și femeile, și nu era o senzație neplăcută."[110] – scria regina Maria, în autobiografia din anii maturității, rememorând anii de tinerețe. La o lectură atentă a fragmentului se observă că accentul nostalgiei este situat pe evocarea siluetei sale fine, de care era extrem de mândră, una dintre cele mai admirate, care i-a adus faima de cea mai frumoasă prințesă din Europa. Parcurgând corespondența (în special dintre principesă și mama sa, Ducesa de Coburg) și memoriile reginei Maria, este lesne de înțeles această atitudine a sa, întrucât există multe mențiuni referitoare la corset, la admirația pe care o stârnea atunci când era privită, la felul în care gestiona sarcina pe sub corset, precum și la frustrările din anii maturității, cauzate de modificările de greutate. Toată viața, regina Maria a manifestat o admirație față de trupul zvelt al femeii, chestiune vizibilă chiar și atunci când emitea păreri față de fiicele, nora sau prietenele sale. A fi gras sau a fi slab reprezenta un verdict, iar acest verdict își avea originile în educația sa britanică victoriană.

[110] Marie, Queen of Roumania, *op. cit.*, p. 396.

Altfel spus, relația sa cu corsetul a fost una strânsă atât la propriu, cât și în sens figurativ. Înainte de a ilustra relația reginei Maria cu corsetul (o legătură mai strânsă atunci când era prințesă moștenitoare, întrucât, în 1914, în momentul în care devine regina României, corsetul începea treptat să părăsească scena modei), se impune o scurtă precizare referitoare la istoria și semnificațiile acestui articol feminin, din perspectiva culturii vestimentare victoriene și eduardiene/La Belle Époque.

De la modă, la literatură și pictură, corsetul a fost descris ca fiind o chintesență a vestimentației victoriene.[111] În același timp, corsetul a jucat un rol ambivalent – pe de o parte, pentru a fi decentă, o femeie trebuia să poarte corset, dar pe de altă parte, dacă era prea strânsă, devenea obiectul unei fetișizări cu conotație sexuală și lascivă. Prin urmare, corsetul avea capacitatea de a construi simultan atât o imagine a respectabilității, cât și una a frivolității, iar specialiștii în istoria modei sunt de acord asupra faptului că nu a existat vreo altă piesă vestimentară care să fi creat atâtea dispute precum corsetul. Purtat deopotrivă și de femei, și de bărbați încă din Evul Mediu[112] (ca o jachetă mulată, din piele sau in, adesea căptușită), corsetul, așa cum îl conceptualizăm astăzi, și-a definit forma în Renașterea din spațiul italian, de unde a migrat către Spania, Franța și Anglia, fiind acceptat ca un articol standard de îmbrăcăminte. Realizat din oase de balenă, corsetul și-a schimbat dimensiunile și particularitățile de-a lungul timpului, în funcție de specificitatea vestimentară și stilistică a arealului geografic.

[111] Valerie Steele, *The Corset: A Cultural History*, Yale University Press, 2022.

[112] Unii istorici specialiști în Antichitate susțin că exemple asemănătoare corsetelor au putut fi identificate și în arealul civilizației greco-romane. La Muzeul Galliera din Paris există o colecție impresionantă de corsete, care include piese confecționate din piele, datând din prima jumătate a secolului al XVI-lea. De asemenea, la Victoria and Albert Museum există un corset din mătase roz dublată cu in, care datează din 1660.

Reprezentat în picturi[113] și gravuri, purtat adesea ca lenjerie intimă, alteori ca îmbrăcăminte[114], corsetul a rămas la modă fără întrerupere până la mijlocul secolului al XVIII-lea. După o pauză până în jurul anului 1825 – când s-a preferat o anumită fluiditate a țesăturilor (asociată stilului Regency în spațiul britanic și Empire în spațiul francez) – corsetul și-a recăpătat importanța. Deși la începutul perioadei victoriene chiar și *dandies* au continuat să îl poarte, corsetul a rămas piesa vestimentară asociată feminității, integrată unor repere mentalitare și de gen până către Primul Război Mondial.

Deși scopul corsetului a fost, în sine, obținerea unei talii mai subțiri, piesa vestimentară feminină a fost întotdeauna asociată unei culturi vizuale integrate atât în sfera statutului, cât și a moralității și a genului, întrucât corsetul nu modela doar o formă feminină, ci întruchipa statutul și garanta însăși respectabilitatea unei femei. Purtarea unui corset modelator (o versiune miniaturală mai moale) de către o copilă, marca inițierea ei în viața de tânără femeie. Într-o serie de fotografii realizate în 1888 la Coburg de către fotograful E. Uhlenhuth este reprezentată Missy – în vârstă de treisprezece ani – îmbrăcată într-o rochie albă din muselină și dantelă Honiton, pe sub care se observă existența unui astfel de corset moale (pieptar), specific sfârșitului de secol al XIX-lea.

Fiind mai mult decât un element vestimentar, corsetul funcționa ca simbol cultural, modelând corpul, reglând comportamente și articulând raporturi de putere referitoare la gen, clasă și moralitate. Chiar literatura europeană a perioadei a surprins o atare complexitate, transformând corsetul

[113] Exemple de tablouri în care modelul era îmbrăcat în corset: „Toaleta de dimineață" de Jan Steen (1663) – Royal Collection din Londra și „Toaleta" de François Boucher (1742).

[114] Corsetul se purta peste o cămașă subțire, mai lungă la mijlocul secolului al XIX-lea, mai scurtă ulterior.

într-un simbol al tensiunii dintre constrângere și seducție, dintre tradiție și modernitate. Prin urmare, corsetul a devenit un instrument narativ, producător de discurs literar. Ambivalența dintre normă și contestare a fost preluată de literatură, unde corsetul a devenit simbol al respectabilității, instrument al seducției și mecanism de disciplinare a corpului (așa cum consideră Foucault – corsetul este văzut ca un exemplu concret al modului în care puterea se insinuează în viața cotidiană prin obiecte aparent banale).

În literatura britanică victoriană, corsetul a fost strâns legat de ideea de respectabilitate feminină. A purta corsetul corect devenea un semn al apartenenței la un anumit statut și al internalizării normelor morale. Contextul britanic a pus accentul mai degrabă pe obligația socială și pe morală și mai puțin pe conotația erotică a piesei. Absența sau refuzul corsetului putea semnala devianță sau rebeliune. Abia către sfârșitul secolului, la Oscar Wilde – în mod special în „Portretul lui Dorian Gray" (1890) – se accentuează estetismul piesei vestimentare. Corpul devine un obiect de contemplare și manipulare, supus regulilor estetice, mai degrabă decât celor morale, iar estetismul lui Wilde subminează indirect normele rigide ale corpului victorian, sugerând caracterul construit al idealurilor de frumusețe.

În literatura franceză din La Belle Époque și, în mod special, în romanele naturaliste ale lui Zola, corsetul apare ca parte integrantă a mecanismului social care transformă corpul femeii într-un obiect al spectacolului. În *Nana* (1880), corsetul este descris ca instrument de modelare erotică a corpului, menit să amplifice dorința masculină, dar să și ascundă fragilitatea fizică a protagonistei. Dincolo de acest aspect al seducției, este sugerată ideea că frumusețea produsă de corset este o iluzie socială, obținută printr-o violență simbolică asupra corpului. Ca metaforă a modernității în plan simbolic, corsetul reprezintă

la Zola o piesă constrângătoare, care modelează corpul după reguli externe, la fel cum societatea modernă modelează indivizii prin norme, instituții și așteptări sociale. Ideea a fost exploatată în contextul emergenței mișcărilor feministe timpurii, care au contestat rolul corsetului și, implicit, ordinea socială tradițională.

Cu timpul, eticheta a desemnat corsetul ca fiind obligatoriu pentru femeile din toate clasele sociale și, deși presiunea și tensiunea balenelor pe talie puteau avea ca efect o limitare a mișcărilor, această piesă vestimentară a fost purtată inclusiv de servitoare. Se specula chiar că intensitatea strângerii șireturilor unui corset era invers proporțională cu munca manuală prestată de o femeie. Și totuși, purtarea corsetului a fost maniera prin care femeile de clasă mijlocie sau joasă și-au clamat respectabilitatea, iar lipsa corsetului le atrăgea critica socială și excluderea. Deși nu era un articol la vedere, corsetul crea atât silueta feminină, cât și aspectul îngrijit, iar din punct de vedere economic – dat fiind că nu era o piesă foarte ușor de realizat – avea un preț destul de ridicat. Odată cu dezvoltarea industrială, corsetul a devenit accesibil tuturor femeilor, deși cele mai sărace primeau adesea acest articol de la cele mai bogate, în cadrul unui circuit al bunurilor vestimentare considerate demodate.

## 1. Corsetul clepsidră – geometria etichetei victoriene

Între 1830 și 1900 are loc în planul imaginii schimbarea femeii „de la Madona la Magdalena”.[115] Prin urmare, simbolul purității feminine albe și delicate din perioada Regency – imaginat în personajul Elizabeth Bennet din romanul lui Jane Austen – a fost treptat estompat din mentalitatea epocii, în

[115] Sintagma îi aparține istoricului Christopher Breward, vezi *op. cit.*, p. 147.

legătură atât cu noile provocări industriale, cât și cu schimbările și așteptările din societate. Firește, nu calea ferată sau vopseaua violetă a lui Perkin au evacuat-o pe diafana Elizabeth din statutul de reper al feminității, cât mai degrabă Orlando din romanul lui Woolf și mișcarea feministă care se contura încet și sigur în Bloomsbury. Nostalgia pentru epoca Regency a apărut abia către sfârșitul secolului al XIX-lea, când artiștii și scriitorii au început să idealizeze perioada lui Jane Austen ca pe o eră a purității (a perfecțiunii, a inocenței), în contrast cu rigiditatea victoriană.

În jurul anului 1830 s-a purtat corsetul clepsidră (sau circular, „old style"), care a rămas stilul dominant până în 1900, când a fost înlocuit cu corsetul drept (care conferea siluetei forma curbată de „S"). În literatura de specialitate, cele două tipuri de corset se mai întâlnesc sub denumirea de corset victorian, respectiv eduardian. Corsetele, realizate adesea din mai multe materiale suprapuse (bumbac, satin, mătase, muselină), aveau în plan vertical integrate oase de balenă (sau tije metalice) și se prindeau de obicei în față printr-un sistem de cleme. La spate se strângeau cu șireturi, ajustându-se după dimensiunea dorită. Disponibile în mai multe mărimi, culori și uneori decorate cu minuțiozitate, corsetele se comercializau învelite în mătase și pliate în cutii lungi de carton sau de lemn.[116] Dat fiind că în paginile revistelor o întreagă industrie de *advertising* a susținut această afacere, producătorii britanici și cei din spațiul francez au încercat în permanență să își mențină clientela oferind prețuri avantajoase (ex. firma producătoare de corsete Symington, care a comercializat gama Pretty Housemaid – destinată femeilor care lucrau ca

[116] Atât la Victoria and Albert Museum (Londra), cât și la Costum Institute (Metropolitan Museum of Art, New York) există colecții excepționale de corsete din mai multe perioade istorice.

servitoare).[117] Dintre firmele producătoare de corsete din perioada 1880–1900 menționăm în spațiul britanic: Madame Roxey Ann Caplin (care, pentru producțiile sale, fusese chiar medaliată la Expoziția din 1851, iar modelul său fără bretele a rămas un etalon victorian), Edwin Izod (inventatorul procesului de modelare cu aburi – *steam moulding* – prin care corsetele apretate erau uscate pe forme metalice de tors uman, oferind forma perfectă de clepsidră), C. Detcheverry & Co. (populară în rândurile clientelei aristocrate), R. & W. H. Symington (cel mai mare producător de corsete din epoca victoriană, un gigant industrial, care producea inclusiv pentru export – SUA și colonii), iar din spațiul francez – Maison Léoty (considerată „reine du corset", ale cărei modele apăreau des în paginile revistelor *La Mode Illustrée* sau *Les Modes*), House of Worth (rochiile erau construite pe baze rigide de corsete integrate sau detașabile), Madame Gaches-Sarraute, Charrière Frères (producea corsete inclusiv pentru Marea Britanie), Auguste Claverie (care, în 1891, a deschis un celebru magazin pe Rue du Faubourg Saint Martin) etc.

Corsetul clepsidră – denumit și victorian sau circular – strângea talia, modelând corpul femeii prin presarea organelor și împingerea masei musculare în sus, spre piept și în jos, spre șolduri și abdomen. Date fiind numeroasele oase de balenă (sau tije metalice) cusute simetric în plan vertical în materialul moale al corsetului, acest stil modela abdomenul sub talie într-o formă rotundă (care putea fi mascată prin fustele mai voluminoase). Planșeul central al corsetului – partea din față – se curba atât în interior, cât și în exterior, rezultatul fiind forma specifică de clepsidră. Simbolul epocii s-a concretizat în jurul anului 1880, când corsetele strâmte tăiau respirația, iar de sub talie se

[117] Christine Bayles Kortsch, *Dress Culture in Late Victorian Women´s Fiction. Literacy, Textiles, and Activism*, Ashgate Publishing Company, 2009.

revărsau fuste puternic pliate și diafane sau mai rigide în forma literei „A" care străluceau de broderii complicate și mărgele pe fundal de satin, catifea, brocart și mătase. Deoarece – începând cu anii 1870 și până în anii 1890 – fustele au devenit din ce în ce mai înguste, iar corsajele mai strâmte, partea de abdomen modelată prin împingeri într-o formă rotundă devenise sesizabilă, inestetică și indezirabilă. Odată cu aceste schimbări, a devenit mult mai dificil pentru o femeie să obțină o talie subțire fără ca rezultatul presării din partea de jos a abdomenului să nu fie vizibil. Prin urmare, corsetele au devenit mai lungi, acoperind și această parte. Din moment ce se strâmtase și fusta, efectul tot nu era mulțumitor pe deplin și cu cât se strângea mai tare corsetul, cu atât abdomenul ieșea în evidență. Celebra controversă a corsetelor, care se va desfășura în jurul mai multor detalii – și la care ne vom referi ulterior – era firesc să atingă punctul culminant în anii 1880, în contextul unor atare evoluții ale modei.

Fotografiile – în special cele din Coburg, realizate de E. Uhlenhuth – demonstrează alegerile vestimentare pe care le făceau prințesele de Edinburgh și câteva exemple[118] sunt ilustrative în acest sens: în aprilie 1890, în cadrul unei fotografii de grup, Missy purta o rochie cu dungi, pe sub care avea un corset tip clepsidră; o fotografie din noiembrie 1890 o reprezintă pe Missy purtând un corset tip clepsidră alb, din tafta, bogat ornamentat, mai lung și cu o croială în colț (alungit în zona abdomenului și răscroit pe laterale) în stilul Art Nouveau. Din septembrie 1892, există o fotografie în care Missy, purtând o rochie de mătase pe sub care se distinge un corset în clepsidră, stătea în picioare, ținând un evantai închis în mână. Fotografiile realizate în momentele legate de logodnă și căsătorie o reprezentau, de asemenea, purtând corsete tip clepsidră.

[118] La Royal Collection Trust există o colecție impresionantă de fotografii, care pot fi vizualizate și pe site-ul oficial.

O serie de fotografii de grup din aprilie 1896, tot de la Coburg (cu ocazia căsătoriei surorii sale Sandra cu Principele Ernest de Hohenlohe-Langenburg), o reprezintă pe Missy purtând pe sub taior un corset tip clepsidră.

Înainte de a privi în corespondența de tinerețe și în memoriile reginei Maria, este necesară o privire asupra idealurilor de frumusețe feminină care au impus ca standard estetic acest tip de corset clepsidră. În zona artei, îl regăsim reprezentat în două tablouri celebre, unul din spațiul francez, aparținând unui pictor impresionist, și unul din spațiul britanic, creat de un prerafaelit. În ambele picturi – semnate de Manet, respectiv, de Millais – este ilustrat deopotrivă un ideal estetic, dar și maniera în care corpul modelului (așezat sau în picioare) se modifică sub acest tip de corset.

În tabloul „Nana"[119] – semnat de Édouard Manet (1877)[120] – este pictată o femeie tânără, îmbrăcată cu un corset albastru extrem de strâns, și care, din fața unei oglinzi, se întoarce lasciv către privitor. Judecând după bărbatul elegant de lângă ea și pernele din decor, atmosfera pare a sugera un budoar. Atitudinea ei este aceea a unei prostituate de lux, iar întreaga compoziție – refuzată vehement de către Salonul parizian – transmite frivolitate. Tabloul „Nana" de Manet și romanul omonim de Zola sunt profund legate prin inspirația lor comună – personajul Nana, o cunoscută curtezană pariziană din La Belle Époque. Ele diferă semnificativ prin ton. În timp ce Manet oferă un portret observator, lasciv dar lipsit de prejudecăți, aproape empatic, realizat anterior romanului, Zola înfățișează o critică moralizatoare a decăderii societății. În plus,

[119] Modelul pentru Nana a fost Henriette Hauser (1830–1895), poreclită Citron, actriță, curtezană și model din Franța, care a pozat foarte mult pentru Édouard Manet (inclusiv pentru tabloul „Patinaj", 1877). Controversată, cunoscută în cercurile mondene, ea a reprezentat feminitatea pariziană modernă din La Belle Époque.

[120] Kunsthalle, Hamburg.

Manet a fost prieten al lui Zola și, probabil, s-a inspirat din vechiul roman al acestuia, *L'Assommoir* (tradus în limba română cu titlul *Gervaise cu inima zdrobită*), în care Nana apare pentru prima dată. Interesant este că Ghislaine Rayer, deținătoarea firmei pariziene „Nuits de Satin" (la ora actuală una dintre cele mai mari colecții din lume de corsete victoriene și din La Belle Époque), a început să colecționeze piese vestimentare după ce a citit *Paradisul doamnelor* de Zola.

În antiteză cu lasciva Nana a lui Manet se situează delicata Effie din tabloul lui Millais. Intitulată „Floarea de nu-mă-uita"[121], pictura semnată de Sir John Everett Millais (1883)[122] reprezintă o imagine a feminității nostalgice și fragile întruchipate de o doamnă din înalta societate londoneză. Effie – cum se numea această lady, care avea să devină soția sa – purta pe sub rochia delicată un corset victorian și era pictată șezând, ținând elegant între degete o floare de nu-mă-uita. Întreaga atmosferă a tabloului transmite calmul, liniștea și decența etichetei britanice aristocrate.

Ambele modele își găseau corespondent în viața reală și ambele femei purtătoare de corset reprezentau bornele estetismului victorian și La Belle Époque: pe de o parte, decadența, pe de alta, decența. În autobiografia scrisă la anii maturității, regina Maria avea să menționeze actrițele franceze pe care le admira în această perioadă: „Jane Hading, Jeanne Granier, Marcelle Linder și, cu aceste modele în fața mea, mi-am lăsat imaginația să zboare deplin."[123] Admirația unei prințese față de aceste modele cu corset tip clepsidră – lascive, dar îmbrăcate după ultima modă de la Paris – reprezintă nu neapărat un exercițiu de frivolitate din partea sa, cât mai degrabă un simptom cultural:

[121] Modelul a fost Euphemia Gray, soția artistului, o adevărată lady a epocii victoriene, care trăia într-o casă din Mayfair și era respectată în societatea britanică.
[122] Tablou aflat într-o colecție privată.
[123] Marie, Queen of Roumania, *op. cit.*, p. 396.

deplasarea atenției societății de sus în jos. Dacă până atunci standardele estetice și moda erau impuse de împărătese sau regine, începând cu 1890 privirea coboară de la nivelul suveranității către nivelul actrițelor, dansatoarelor sau al cântărețelor de operă. Furnizorul estetic nu mai este cel care întruchipează imaginea puterii, ci cel care oferă o componentă hedonistă.

Dacă am arunca o privire către reginele Europei și evoluția lor pe scena esteticului în jurul anului 1890, peisajul ar fi deopotrivă interesant și provocator: Sissi, frumoasa Împărăteasă Elisabeta a Austro-Ungariei, posesoare a unei siluete de invidiat, tocmai își îngropase fiul sinucigaș, își construise un palat în insula Corfu, își tatuase pe braț o ancoră și, adesea, circula incognito prin Geneva. Nu mai era dispusă acum să ofere un model al frumuseții deși, fără voia ei, l-a lăsat posterității pe cel suprem. Preocupările personale excesive față de sport și față de suplețe au rămas cunoscute contemporanilor săi. Mai mult decât atât, după vârsta de patruzeci de ani, ori de câte ori voia un fotograf să o surprindă, împărăteasa, învești mântată în negru, își acoperea chipul cu un evantai imens din piele.[124] Designerii ei preferați au fost Worth (care i-a creat rochia de încoronare și ținutele de doliu, fiind responsabil pentru imaginea iconică a împărătesei, cea redată inclusiv în tabloul semnat de Winterhalter), Christina Feodorowna Hübner (croitoreasa oficială a Curții imperiale vieneze, care prefera un stil sobru, incluzând în design elementele heraldice specifice habsburgilor), Gustave Feger (celebru corsetier vienez) și Fanni Scheiner (croitoreasa ei personală).

La rândul său, regina Victoria își făcuse datoria în zona canonului estetic, impunând atât corsetul tip clepsidră, rochia albă de mireasă pentru tinerele căsătorite, cât și o întreagă filosofie a doliului, concretizată în difuzarea bijuteriilor memorialistice

[124] Fotografia ei de pe cal (1880) în care își ascundea chipul sub evantai a rămas celebră.

și a umbrelelor negre de dantelă Chantilly. Dintre designerii corsetieri și casele de modă preferate de regina Victoria menționăm: Marry Betans, Mrs. James MacDonald, John Redfern (furnizor regal), Charles Frederick Worth, Roxey Ann Caplin (care a primit titlul de „Manufacturer of Corsets to Her Majesty"), Symington & Co. etc.

Pentru regina Elisabeta a României, scriitoare apreciată, romantică și sensibilă, anii 1891–1894 au însemnat o perioadă de exil, în care prezența ei pe scena regală a fost limitată. Cu toate acestea, ea nu s-a impus niciodată ca fiind un model de frumusețe a timpului, ci mai ales ca unul de erudiție și deschidere către artă.

Tânăra țarină Alexandra Feodorovna a Rusiei, încoronată în 1896, prin atitudinea ei introvertită și sfidătoare, nu reușise nici măcar să își apropie supușii, și, prin urmare, nu beneficiase de vreo admirație aparte. Cu toate acestea, țarina a fost o femeie elegantă, iar printre designerii săi s-au aflat Nadejda Lamanova (furnizor oficial al Curții imperiale), Olga Bulbenkova, Izembard Chanceau și A. T. Ivanova. În plus, dată fiind proximitatea lui Rasputin, țarina avea să alunece într-o direcție mistică și religioasă care va duce la dezastrul Imperiului țarist.

Împărăteasa Sissi, regina Victoria și țarina Alexandra au întruchipat trei moduri complet diferite de a purta corsetul și, în același timp, trei perspective distincte de abordare în raport cu regalitatea: ca obsesie estetică, instrument de putere și armură psihologică. Deși au trăit în aceeași epocă, raportul lor cu această piesă vestimentară a fost diferit. Pentru Sissi, corsetul reprezenta o armură de frumusețe și o formă de control în fața Curții vieneze pe care o detesta, fiind cea care a lăsat un etalon al siluetei prin strângerea excesivă a șireturilor. Regina Victoria nu a perceput și folosit niciodată corsetul ca pe un instrument de seducție, ci ca pe unul de etichetă și de rigoare morală, oferindu-i postura necesară unei suverane și o formă solidă care

să susțină greutatea rochiilor imperiale. Pentru ultima țarină a Rusiei, corsetul a fost un amestec de lux parizian, tradiție rusească și izolare mistică, piesa reprezentând rigiditatea unei curți imperiale care refuza să se schimbe, fiind totodată o barieră fizică între ea și societatea rusă pe care o simțea din ce în ce mai ostilă. Toate trei femeile au folosit moda și purtarea corsetului ca pe un instrument de reprezentare politică, iar corpul (și imaginea lor) a devenit un simbol al națiunii. De la spectacol estetic, la normă morală sau sacralitate imperială, corsetul a reprezentat un mijloc de preformare a feminității ideale, autocontrol și superioritate morală.

Chestiunea limitelor lascivității a stat la baza uneia dintre multele dispute privind corsetul: cât anume trebuie să strângă corsetul o femeie, în așa fel încât să nu pară frivolă? Dacă privim către literatura victoriană a perioadei și, în mod special, către curentul scriitoarelor New Woman (care publicau constant fragmente de roman în periodicele pentru femei), observăm că ele considerau că purtarea corsetului reprezenta o expresie a autodisciplinei și un simbol al respectabilității unei femei. O femeie care nu își restricționa corpul fizic era considerată incapabilă de reținere morală. Totuși, prin intermediul personajelor lor, acestea transmiteau că era imoral să porți un corset prea strâmt, deoarece ar dezvălui forma corpului și ar atrage prea multă atenție. Interesant este că nimeni nu menționa o limită, o măsură sau o normă universal valabilă. Mai mult decât atât, paradoxal este că, spre exemplu, în *English Domestic Magazin* publicau pe aceeași pagină și susținătoare ale corsetului strâns și scriitoare care se revoltau împotriva taliei subțiri.

În 1881 a fost înființată la Londra The Rational Dress Society cu rolul ferm de a protesta împotriva femeilor care nu înțelegeau că un corset foarte strâns poate cauza vătămări asupra organelor interne. În cadrul unor conferințe publice de la Westminster, reprezentantele acestei societăți – Vicontesa

Harberton și Lady King – au atras atenția publicului interesat asupra modului în care corsetul restricționa libertatea mișcărilor. Pledoaria s-a încheiat printr-o invitație la meditație: femeile ar trebui să pună mai mult preț pe utilitatea modei, întrucât societatea dorea să trezească în mintea femeilor „aspirații mai sensibile" decât o talie subțire.[125] Tot în aceeași perioadă, a fost creată și organizația Aesthetic Movement, ai cărei membri, poeți și pictori prerafaeliți, glorificau naturalețea femeilor, necontaminată de influențele modei. Printre susținătorii acestor societăți s-a aflat nimeni altul decât celebrul scriitor Oscar Wilde, care și-a exprimat viziunea într-un articol din *Pall Mall Gazette*, din 14 octombrie 1884, considerând corsetul „un articol incomod și complet nepractic, pe care l-a prescris moda în nebunia ei."[126]

Dinspre zona regalității, mesajul transmis de regina Victoria era clar de patru decenii: femeile din familia regală trebuiau să poarte toate corset, iar piesa vestimentară era asociată cu statutul înalt. Încă din 1840, regina Victoria alesese pentru căsătoria sa cu prințul Albert o rochie de mireasă cu corset tip clepsidră alb, din mătase Spitalfields[127], realizat de croitoreasa britanică Mary Farnan Bettans. Sexagenara suverană nu a intervenit în perioada 1880–1890 în această dispută a corsetului, dar își supraveghea cu atenție femeile din familie. La rândul ei, Ducesa de Coburg, mama principesei Maria, în pofida formelor pline, apare fotografiată întotdeauna cu corset clepsidră, pe care, dacă analizăm imaginile, pare să-l fi purtat până către 1914. Ba, mai

[125] Karen Bowman, *Corsets & Codpieces*, Pen & Sword History, London, 2015, p. 106.

[126] *Ibidem*. În 1885, Wilde a scris eseul intitulat *The Philosophy of Dress* în care a specificat că „Fashion rests upon folly. Art rests upon law. Fashion is ephemeral. Art is eternal." Detaliile despre atitudinea lui Oscar Wilde pot fi regăsite și în Rebecca N. Mitchell (ed.), *Fashioning the Victorians: A Critical Sourcebook*, Bloomsbury, London, 2018, p. 87.

[127] Piesă vestimentară aflată la Londra, The Royal Collection Trust.

mult, la 36 de ani, deși corpolentă și cu multe nașteri (avea cinci copii), ducesa încă aspira la o talie mai subțire, așa cum reiese din scrisoarea pe care i-a trimis-o fiicei sale din Sankt Petersburg, la 18 iunie 1889: „Nu mă simt niciodată obosită aici și toată lumea îmi spune că arăt foarte bine și mult mai slabă. Primesc foarte multe complimente sincere."[128]

Dat fiind că disputa a survenit în jurul anilor 1880–1890 în urma îngustării fustei (și cu cât corsetul era mai strâns, cu atât lăsa la vedere un abdomen inestetic, greu de mascat), specialiștii din zona britanică a istoriei modei o consideră o dispută legată de un fenomen de inadecvare și frustrare. În fond, „toate" femeile își doreau o siluetă cât mai subțire, iar bărbații nu au avut o opinie față de acest deziderat și nici nu le-au obligat[129] vreodată pe femei să poarte corset.[130] Către 1890, chestiunea s-a amplificat, iar disputa a ieșit din zona esteticului, a moralității și a frivolității și s-a purtat în zona medicală. Este acum momentul în care intervin bărbații și – dată fiind credibilitatea profesională a breslei – medicii și specialiștii în boli interne și în cele din zona tulburărilor neuropsihice. Se postulează ideea că purtarea corsetului deforma coastele unei femei (chestiune demontată de studiile medicale contemporane, care au demonstrat că, după scoaterea corsetului, coastele revin la forma inițială). [131] Tot din zona medicală, au apărut voci care acuzau corsetul că forța organele să se miște, că punea presiune pe diafragmă, provoca indigestie și slăbea mușchii spatelui.[132] Studiile contemporane

[128] ANR, RM, V, 1724/1889.
[129] Valerie Steele, *op. cit.*, p. 83.
[130] Christopher Breward, *op. cit.*, pp. 68–72.
[131] Valerie Steele, *op. cit.*, p. 83.
[132] Discuțiile referitoare la corset s-au purtat inclusiv în spațiul românesc: în martie 1891, doctorul G. Bercar a susținut două conferințe pe acest subiect, în urma cărora a publicat textul intitulat *Îmbrăcămintea femeei din punct de vedere igienic și estetic*, Tipografia George V. Munteanu, Bârlad, 1891. Mai târziu, în 28 februarie 1899, în urma unei conferințe susținute la Ateneu și, ulterior, la Craiova, doctorul

menționează că observațiile sunt adevărate, însă se pare că nu limitau foarte mult viața femeilor victoriene, în orice caz, nu atât de mult pe cât se credea. Nu mai mult decât pantofii cu toc cui în ziua de astăzi. O ultimă încercare a medicilor a fost cea legată de încorsetarea din timpul sarcinii. Femeile știau însă să gestioneze și această perioadă, fără să ignore moda.[133] Fiind deja gravidă în trei luni, principesa moștenitoare Maria îi scria mamei sale, la 15 mai 1893: „Toate rochiile mi-au fost făcute în stil Empire, adică într-o singură bucată și lejere în față, deocamdată încă le port cu o centură, dar când mă îngraș, le voi lăsa să atârne liber."[134]

---

Dimitrie Gerota publica lucrarea intitulată *Efectele și dezavantajele purtării corsetului: demonstrație științifică ținută înaintea Societății de Ginecologie, la Ateneul din București și Craiova în februarie 1899*, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București, 1899 (ediție populară). Subiectul este tratat pe larg în cartea semnată de Adrian-Silvan Ionescu – *Modă și societate urbană în România epocii moderne*", Editura Paideia, București, 2006, pp. 451–454. Mai mult decât atât, prin Decizia ministerială nr. 6490 din 1 iunie 1902, interdicția purtării corsetului la nivelul învățământului a devenit oficială – Art. 1 preciza: „Se interzice, pe viitor, în mod absolut, purtarea corsetului de către elevele școlilor primare, secundare, profesionale și normale ale statului." (*Buletinul Ministerului Instrucțiunii*, nr. 200, 1 iulie 1902) – pentru detalii vezi *Operele lui Spiru C. Haret*, ediție îngrijită și note de Constantin Schifirneț, vol. II, Oficiale, 1901–1904, Editura Comunicare. ro, București, 2009, doc. 63, p. 151. Interesantă este și precizarea jurnalistei Libertatea Bruteanu, care, sub pseudonimul „Laura Vampa", a publicat două articole referitoare la conferința de la Ateneu și chestiunea corsetelor, în rubrica „Cronici feminine" a ziarului *Universul*: „Corsetul aduce boală și boala nu poate da frumusețe. [...] numai în admirația lor (a bărbaților) pentru taliile subțirele, așa-zise estetice, femeile găsesc aprobarea și încurajarea la mortificarea pe care și-o impun de bună voie." – pentru detalii vezi articolele: Laura Vampa , „Cronici feminine"(Corsetul) în *Universul*, nr. 52, marți, 23 februarie 1899, p. 1, precum și Laura Vampa, „Cronici feminine (Ținuta)" în *Universul*, nr. 56, sâmbătă, 27 februarie 1899, p. 1.

[133] Aspectul maternității a fost îndelung accentuat în expunerile doctorului: „ Și ca bune patrioate, și ca bune mame, femeile încă trebuie să se gândească la soarta copiilor ce vor naște. Viitorul unui popor depinde mult de femeie. Ce viitori cetățeni și ce copii veți produce voi, acele mame care maltratați prin corset pe copilul vostru înainte chiar de a se naște? Formarea și dezvoltarea acelor copii va fi oprită, nedesăvârșită, se vor naște copuri bolnave, puțin rezistente sau monstruozități." – pentru detalii vezi Dimitrie Gerota, *op. cit.*, p. 41.

[134] ANR, RM, V, 2273/1893.

Un an mai târziu, gravidă din nou, ea i-a scris încântată Ducesei de Coburg, la 3 iulie 1894: „Nu sunt deloc grasă, ba chiar sunt mai slabă decât anul trecut și încă pot purta toate rochiile pe care mi le-am făcut în aprilie, fără să le mai fac modificări."[135] În august a revenit asupra subiectului cu o nouă scrisoare: „sunt destul de *actif* și nu foarte grasă, ba chiar mai slabă decât anul trecut."[136] Subiectul siluetei a preocupat-o și în cursul anului următor, când, la 27 martie 1895, după ce deja născuse primii doi copii, îi scria curioasă mamei ei: „A reușit Ducky[137] să își revină la vechea siluetă, este și ea la fel de subțire ca mine?"[138]

„E trist – avea să scrie doctorul Dimitrie Gerota – când niște speculanți de costume au mai mare influență decât medicii și igieniștii; căci sunt sigur că, pe când un medic nu poate convinge 5% din dame ca să părăsească corsetul, imediat toate femeile l-ar lepăda și nu s-ar mai simți jenate fără corset, cum zic că se simt astăzi, dacă ar veni vestea că la Paris nu se mai poartă corsetul."[139] „La noi românii, adică, la românce – menționa E. Baican – există un fel de boală, așa-zisă a «corsetelor», care cu drept cuvânt se zice boală în loc de modă; pentru că cu corsetele se strâng părțile cele mai largi ale coastelor spre abdomen și cauzează mari și nenumărate nenorociri femeilor."[140]

Dat fiind că acuzația referitoare la protejarea sarcinii nu le-a afectat pe femeile victoriene, au intrat în scenă o parte dintre specialiștii în boli neuropsihice. Teza lor era că un corset foarte strâns provoca isterie. Iar isteria – așa cum era definită și tratată

[135] ANR, RM, V, 2311/1894.
[136] ANR, RM, V, 2322/1894.
[137] Sora ei, Victoria Melita, acum Marea Ducesă de Hesse.
[138] ANR, RM, V, 2334/1895.
[139] Dimitrie Gerota, *op. cit.*, p. 5.
[140] E. Baican, *Moda. Culegeri istorice asupra îmbrăcămintei antice*, Tipografia Al. Codrean, Focșani, 1887, p. 9.

în secolul al XIX-lea – necesita un tratament de durată.[141] Ignorate mulți ani de către istorici, sursele referitoare la masajele la care erau supuse (cu acordul lor) unele femei victoriene, în scopul tratării unor afecțiuni psihice, beneficiază acum de o expertiză în care opinează deopotrivă specialiști în epoca victoriană, psihiatri, specialiști în domeniul sexualității feminine, psihanaliști, psihologi și, mai nou, experți în istoria modei. La 23 mai 1899, Ducesa de Coburg i-a trimis principesei o scrisoare, în care și-a exprimat indignarea față de remediul pe care îl urma Passelchen, guvernanta prințeselor de Edinburgh: „Am vrut să o conving să consulte un specialist și am descoperit, spre oroarea și dezgustul meu, că de trei ani doctorul lor de familie o examinează intern, iar ea, *die keusche Jungfrau*[142], acum urmează în fiecare zi masaj intern la același doctor! Ai mai auzit vreodată de un tratament atât de abominabil și dezgustător pentru o fată nemăritată? Mi-am exprimat o asemenea groază și uimire absolute, încât s-a speriat de indignarea mea și se tot scuza spunând că mama ei a sfătuit-o să se supună acestui tratament, pentru *că überhaupt würden die Frauenkrankseiten gar nicht anders behandelt jetzt und sie fühle sich viel besser nach jedere innere Massage*[143]! Și totuși, dacă te uiți la ea acum, vezi că pur și simplu se ofilește și este *Nervenkrank*[144]. Mă gândesc că este *eine jungfrau*[145] și un asemenea tratament revoltător, pur și simplu, o va face să înnebunească, iar eu consider acest lucru

[141] Despre caracterul sexual al tratamentelor aplicate pacientelor cu isterie vezi Hallie Lieberman, Eric Schatzberg, „A Failure of Academic Quality Control: The Technology of Orgasm", în *Journal of Positive Sexuality,* Vol. 4, Nr. 2, august 2018, p. 24.

[142] „Modesta fecioară ." (germ. orig.)

[143] „În general, bolile femeilor sunt tratate în acest fel și nu în altul acum, și se simte mult mai bine după fiecare masaj intern." (germ. orig.)

[144] „Suferă de o tulburare nervoasă." (germ. orig.)

[145] „O fecioară." (germ. orig.)

absolut imoral."[146] Întrucât acest tip de tratament era prescris în cazul isteriei – cauzată, în principal, de corset[147] – putem oare presupune că Fräulein Passelchen purta corsetul prea strâmt?

Între timp, la București, tânăra principesă moștenitoare și Ducky, sora ei, păreau să fie extrem de preocupate de siluetele lor: „Plăcerile noastre erau destul de inocente, dar fiind amândouă «ostentative», adesea ne expuneam unor critici severe. Având siluete frumoase cu talie subțire, aveam niște costume de călărie speciale, croite în stilul *d'une pièce*, foarte strâmte ca și cum ar fi fost mulate pe corpul nostru."[148] Din anul 1896 datează și rochia pe care principesa moștenitoare a purtat-o în Rusia, la fabuloasele serbări de la încoronarea țarului Nicolae al II-lea, o ținută compusă dintr-un corset victorian tip clepsidră, peste care era suprapusă o rochie aurie, țesută cu fir de argint (care face parte acum din colecția Maryhill Museum of Art, SUA) și, posibil, rochia turcoaz cu trenă și corset victorian, care poate fi admirată la Muzeul Teatrului Național din București.

## 2. Corsetul în „S" – estetica organică a siluetei Art Nouveau

În 1900, în disputa corsetelor a fost aruncată o ultimă carte – apariția corsetului igienic. Franțuzoaica Inez Gâches-Sarraute, o corsetieră care avea și o diplomă în medicină, a inventat corsetul „drept în față" sau „igienic", care conferea corpului forma literei „S". Noua croială a corsetului, conceput cu o parte tare în față, elimina presiunea dăunătoare pe care corsetul clepsidră o exercita asupra taliei și a abdomenului inferior,

[146] ANR, RM, V,1846/1899.
[147] J. Leff, *Psychiatry Around the Globe: A Transcultural View*, Marcel Dekker, New Yok, 1981, p. 4.
[148] Marie, Queen of Roumania, *op. cit.*, p. 370.

conturând în același timp talia subțire dorită. În 1901, revista *Lady's Magazine* a recomandat noul corset, lăudându-l ca „mai igienic și mai sănătos", dar și perfect pentru obținerea „acelui aspect curbat atât de esențial pentru o siluetă bună".[149] Spre deosebire de corsetul clepsidră, partea din față (sau panoul central) a corsetului cu față dreaptă nu se curba spre interior și nici spre exterior, către abdomenul inferior. În schimb, bustul drept și rigid aplatiza și împingea înapoi abdomenul, fără să mai fi nevoie ca burta să fie mascată de faldurile rochiei (de unde și denumirea de corset „sans ventre"). Fiind croit mai îngust în partea de sus, noul corset nu mai funcționa la fel de bine pentru a susține pieptul, iar unele femei au început să poarte corsaje bust-to-bust împreună cu corsetele lor – o tendință care, în cele din urmă, a dus la dezvoltarea sutienului modern. Impactul fizic și psihologic era maxim: femeile se strângeau mai puțin, obținând un efect mai mare. În *Punch*, a apărut reclama pentru corsetul Excelsior creat de Sherman – care promitea că până și o siluetă neatractivă ar părea frumoasă cu acesta. Totodată, oferea confort, sănătate și miraj. Ce femeie își putea dori mai mult?[150]

Odată cu 1901, spațiul britanic se înscria la nivel politic, social și cultural în epoca eduardiană, după numele regelui Eduard al VII-lea, urmașul reginei Victoria. Firește, din perspectiva franceză, scena culturală și artistică este, în continuare, în La Belle Époque. Modelul estetic al anului 1900 era întruchipat de mai multe actrițe, fie de pe scena pariziană, fie de pe cea londoneză, iar unul dintre acestea era reprezentat de senzuala Camille Clifford[151], devenită celebră odată cu interpretarea ei pe scena londoneză a piesei „The Belle of Mayfair". În completarea imaginarului vizual al epocii, artistul american Edward

[149] Roy Hattersley, *The Edwardians*, St. Martin's Press, New York, 2004.
[150] Karen Bowman, *op. cit.*, p. 115.
[151] Tot în spațiul londonez se mai impuseseră ca repere ale frumuseții de la 1900 actrițele Edna May și Louie Pounds.

Dana Gibson a creat, în 1901, look-ul „Gibson girl[152]" – o tânără lascivă, cu o siluetă seducătoare, în formă de S. Modelul feminin de frumusețe la 1900 era un sistem de curbe, o sinuozitate, iar această figură în formă de S era creată de un bust aruncat înainte (*pigeon breast*), un abdomen strâns și tras înapoi și un posterior proeminent. Corpul unei femei foarte rar urmează această linie de la sine, așa că secretul din spatele noii siluete era, nu în mod surprinzător, tocmai noul design de corset – corsetul în S (denumit și „new style", „corset igienic" sau „sans ventre"). Spațiul francez al începutului de secol a fost dominat de imaginea excentricei dansatoare Polaire – considerată ca având una dintre cele mai subțiri siluete la acea vreme – dar și de binecunoscutele Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert, Bleuette Bernon etc., toate purtătoarele acestui ingenios tip de corset.

Principesa moștenitoare Maria a fost reprezentată în fotografii purtând acest nou tip de corset și, până către începutul Primului Război Mondial, corsetul pare să piardă din importanța pe care o avusese la 1880. Noul stil Art Nouveau muta privirea de pe talie către alte detalii, reprezentate de volanele bluzelor flamboyante și de pălăriile spectaculoase. În lucrarea sa de referință despre modă și artă, istoricul Anne Hollander[153] a explorat ideea schimbării zonelor de seducție ale corpului feminin, considerând că, în această perioadă, în arta occidentală, torsul feminin este punctul focal vizual pentru acest erotism schimbător.[154]

---

[152] „Gibson Girl" și „New Woman" erau imagini asociate mișcărilor de emancipare feminină de la începutul secolului al XX-lea. „New Woman" a fost un curent feminist militantist care s-a extins și în spațiul american, al cărui program conținea inclusiv reforme sociale și politice, cerând drept de vot pentru femei și pledând pentru libertate sexuală. „Gibson Girl" a preluat multe dintre caracteristicile curentului „New Woman", însă fără implicații politice, fără a respinge rolul tradițional al bărbatului și fără a perturba vechile tipare sociale.

[153] Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, California University Press, 1978, p. 93.

[154] *Ibidem*, p.91.

Corsetul – accentuând talia și bustul – a creat o siluetă sugestivă fără a descoperi pielea, erotizarea producându-se prin formă și nu prin expunerea nudității. Din perspectiva conceptelor moderne referitoare la corp, privire și putere, corsetul reprezintă un dispozitiv cultural menit să modeleze corpul și să regleze maniera în care acesta este privit. De la disciplină, norme, reguli și libertate controlată (în genul „corpurilor docile"[155] teoretizate de Michel Foucault), la obiect revelator și producător de feminitate (conform teoriei istoricului Judith Butler[156]), la piesă care oferă privirii masculine tensiunea dintre acoperire și sugestie ca obiect erotizat (Laura Mulvey, autoarea conceptului de „male gaze"[157] în cinema) sau, dimpotrivă, ca semn al capitalului social, al respectabilității și marcă a clasei (după modelul Bourdieu) și până la crearea unei hărți a senzualității prin privirea care decupează silueta ( James Laver), corsetul transformă corpul femeii într-un spațiu concomitent politic, estetic, moral și erotic.

Discuția referitoare la psihologia modei, geografia dorinței și anumite piese sau materiale vestimentare poate fi transferată și la nivelul unui tip de țesătură – dantela. Plină de semnificații – ambivalentă ca și corsetul – dantela funcționează pe principiul semitransparenței, implicând activ imaginația privitorului în recompunerea corpului. Prezentă de obicei în detaliile ținutei (decolteu, încheieturi, gulere, manșete, tivuri, eșarfe sau șaluri), dantela conducea privirea spre zonele a căror expunere era interzisă de morala epocii, devenind astfel

[155] Concept care are la bază fenomenul prin care societatea produce corpuri conforme prin intermediul practicilor de autoreglare și disciplină.

[156] Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," în *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue Ellen Case, John Hopkins University Press, Baltimore, 1990, pp. 270–282.

[157] Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", în *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6–18.

nu un element care ascunde, ci unul care scoate în evidență. Asemenea corsetului, dantela negociază între pudoare și display, permițând privitorului să vizualizeze ceea ce este dedesubt fără o expunere propriu-zisă.

Casele de modă producătoare de corsete de tip „S" au fost Redfern, Maison Léoty, Symington & Co. (care a produs și versiunea industrială numită *straight-fronted corset*) etc. însă, pentru a obține silueta perfectă, era nevoie și de mici artificii – volane de dantelă și pernuțe umplute cu puf în zona pieptului (*ruffle* și *bust improvers*) și în zona șoldurilor – pentru a accentua contrastul cu talia. Deși era considerat un corset mai „sănătos" pentru purtare, în realitate, doar împingerile și presiunile erau distribuite diferit pe corpul femeii, însă schimbarea modei a avut o componentă ideologică interesantă. Corsetul în S reflectă o schimbare subtilă – pentru prima dată femeia nu mai este doar decorativă, ci începe să fie vizibilă în spațiul public, iar această siluetă exprima tocmai mișcarea și dinamismul. Silueta în S care, cu timpul, a devenit tot mai lungă (corsetele întinzându-se până către mijlocul coapsei) a dispărut odată cu ascensiunea lui Paul Poiret și a rochiilor de tip Directoire. Caricaturiștii nu au ignorat această postură artificială și chiar și în revistele românești – în special în *Furnica* sau *Zeflemeaua* – era ironizată silueta de „rățușcă".

Concomitent cu apariția acestui tip de siluetă – în jurul anului 1900 – a avut loc și tranziția lenjeriei intime de la statutul de necesitate igienică la cel de instrument al senzualității și, odată cu aceasta, o adevărată industrie a început să capete contur. Până atunci, denumit cast cu termenul de „indiscreții", „sur le blanc" sau „underclothing", ceea ce se purta pe piele primește acum denumirea pe care și-o va păstra până în ziua de astăzi – lenjerie (*lingerie*). Din dantelă subțire, albă, neagră sau colorată, cu inserții de benzi de mătase ce sugerau invitații vizuale la interacțiune, la dezlegare, lenjeria a devenit

treptat simbolul suprem al femeii fatale, al intimității și al vieții de noapte din cabaretele și teatrele pariziene. Lenjeria și corsetul – ambele decorate cu dantelă și asociate unui erotism aristocratizat – nu ascund dorința, ci îi conferă un anumit tip de coregrafie a seducției, invitând imaginar la atingere și estetizând corpul. Despre lenjerie se scria și în România, întrucât „Micul Paris" adoptase rapid strategiile de seducție vizuală din Occident (în fond, lenjeria trebuia vândută în magazine și comandată de elita aristocrată), dar senzualitatea excesivă era criticată aspru de vocile autoritare din presă și din domeniul medical. „Pe piele se îmbrăca – după cum le denumește doctorul G. Bercar – «indispensabilul» (o cămașă fină, fără mâneci, decorată cu dantelă[158] și cu un decolteu mare) și «inexprimabilul» (niște pantalonași care aveau o lungime ce acoperea genunchii), peste care se punea corsetul, apoi «discretul» (un jupon)."[159]

Corsetul în „S" – ultimul mare gest al culturii corsetului înainte de declinul său accelerat – a reprezentat o formulă de tranziție între rigiditatea victoriană și modernitatea corporală a secolului al XX-lea și nu întâmplător, împreună cu popularizarea acestei piese, s-a dezvoltat și industria lenjeriei intime. Odată forțată vechea și rigida disciplină, calea spre inovație a devenit tentantă, iar până la apariția bustierei – și, ulterior, a sutienului – mai era doar o distanță de câțiva ani. Cu toată această linie inovativă, noul tip de corset nu abandona constrângerea (menținea logica normativă a modelării

[158] Dantela a fost subiectul unor articole și în presa românească a perioadei, în mod special în raport cu modul în care era purtată: dantela de Bruxelles sau de Bruges se folosea ca garnitură la rochii, cea de Chantilly pentru eșarfe sau rochii întregi, cea de Cluny ca aplicație pe mătase, dantela Valenciennes pentru lenjerie etc. Pentru detalii vezi „Întrebuințarea diferitelor feluri de dantele", în *Almanachul Modei Noi Ilustrate pe anul 1907*, București, 1907, pp. 35–38.

[159] G. Bercar, *op. cit.*, pp. 39–52.

corpului), ci o reconfigura în acord cu un nou tip de mișcare, impunând o negociere între sănătate, estetică, moralitate și dinamică a vieții sociale.

## 3. Ingineria invizibilului – victorienii: maeștri ai iluziei

Rămâne însă o întrebare: cât de strâns își legau corsetul femeile victoriene pentru a obține o asemenea siluetă dramatică? Trei istorici reputați ai modei – Anne Hollander, Grace Evans și Bernadette Banner – au formulat posibile răspunsuri, cu atât mai mult, cu cât istoriografia contemporană înaintează o perspectivă mai nuanțată asupra acestei practici de a strânge puternic șnururile (*tight-lacing*).

Pentru un ochi contemporan, obișnuit cu un aspect mai robust al femeii, siluetele victoriene par incredibil de mici. Este important însă – afirmă Hollander – ca dimensiunea taliei să fie percepută în raport cu mărimea șoldurilor, iar din această perspectivă moda joacă feste privirii. Fustele ample și volanele de pe șolduri pot crea adesea iluzia unei siluete mai subțiri. Totuși – menționează Hollander – și în fotografiile nud ale perioadei victoriene, modelele își mențin proporțiile și talia, chiar și atunci când nu poartă corset.[160] Concluzia istoricului este că, în realitate, femeile victoriene chiar aveau o talie subțire ca efect al strângerii exagerate a corsetului, dar precizează totodată că silueta ideală a unei epoci trebuie percepută mai degrabă ca fiind o convenție estetică și nu o realitate universal valabilă aplicată corporal.

În urma unor cercetări realizate la Muzeul Costumelor din Bath, precum și la Muzeul Costumelor din Chertsey, curatorul Grace Evans oferă la rândul său un răspuns la

[160] Anne Hollander, *op. cit.*, p. 134.

această întrebare. Conform studiului realizat pe un eșantion de o mie de rochii victoriene, Evans a constatat că cea mai mică talie este de 21 ½ inch, ceea ce ar coincide cu aproximativ 54,61 cm.[161] Evans formulează însă o observație interesantă, menționând că aceste rochii examinate aveau toate dimensiuni foarte mici în conformitate cu standardele moderne. Identificarea unui echivalent pentru o mărime standard medie din ziua de azi (respectiv 12 în sistem britanic/27 inch; 8 în sistem american; măsura M în zona europeană) a fost o experiență extrem de rară.[162] Cu alte cuvinte, măsurile rochiilor victoriene din eșantion erau mici – S sau XS.

Pentru a ajuta cititorii moderni să vizualizeze aceste măsuri, istoricul citează ca sursă un sondaj din Marea Britanie (SizeUK) din anul 2004, publicat în *The Guardian*[163]. Valorile sondajului sunt relative, întrucât – precizează London College of Fashion, care s-a implicat în analiză – doar o jumătate din populație se poate încadra în intervalul stabilit ca „normă", în raport cu indicele de masă corporală (restul populației încadrându-se în categoria subponderal sau supraponderal). O jumătate este însă susceptibilă de a fi supusă analizei pentru a se formula o ipoteză: femeile din perioada victoriană aveau dimensiuni mai mici decât cele din ziua de astăzi, însă puține dintre ele își purtau șireturile la o talie mai mică de 54 cm. Din acest punct de vedere, istoricii și antropologii sunt de acord că, date fiind diferențele de nutriție și de mediu, oamenii epocii victoriene erau mai

[161] 54,61 cm, Corset Gallery, Exhibition Notes, Museum of Costume, Bath, UK, May 2005. Vezi și Christopher Breward, *op. cit.*, p. 75.

[162] *Ibidem*.

[163] În anul 2004 talia medie a femeilor era de 86 de cm (corespondentul măsurii L), comparativ cu anul 1951, când talia medie a femeilor măsura 70 cm. Pentru detalii vezi Ros Taylor, „XL: the Shape of Things to Come", în *The Guardian,* 1 septembrie 2004.

mici decât suntem noi astăzi.[164] Totodată, Grace Evans atrage atenția și asupra altui aspect: majoritatea hainelor care au supraviețuit erau deținute de cei bogați și la modă și au fost păstrate după ce au fost purtate pentru o ocazie specială, prin urmare, comparația poate fi realizată doar în raport cu segmentul aristocratic. Mărimile mici, tipice taliei rochiilor victoriene existente nu înseamnă, totuși, că toate femeile purtau șireturile de la corset strânse la maxim. Exista un spațiu de reglaj, care permitea ca un corset mai mic să poată fi purtat lejer pe un corp mai mare, nefiind necesar ca ambele părți ale materialului să fie unite la spate. Prin urmare, modalitatea strânsă, cu părțile unite, în care sunt expuse sau privite în muzee multe dintre corsete poate crea o iluzie privitorului și poate fi neconformă cu realitatea epocii.

O cu totul altă opinie – față de Hollander și Evans – are istoricul american Bernadette Banner, specialistă în moda de secol XIX, care demontează mitul referitor la corsetul subțire: nu poți avea încredere într-o fotografie a unei femei victoriene, cu atât mai puțin dacă are talia incredibil de mică.[165] În plus, ea consideră că, din moment ce femeile victoriene erau capabile să joace tenis și să călărească, o strânsoare și o presiune asupra organelor așa cum erau descrise în publicațiile medicale și satirice ale epocii le-ar fi creat un disconfort incompatibil cu aceste acțiuni. Argumentul ei are la bază o demonstrație (inclusiv practică, autoarea fiind și un cunoscut blogger și croitor de piese istorice în industria fashionului) construită în patru pași,

[164] Thomas T. Samaras, *The Truth About Your Height: Exploring the Myths and Realities of Human Size and the Effects on Performance, Health, Pollution, and Survival*, Reventropy Assoc, 1994, vii.

[165] Bernadette Banner, *Make, Sew and Mend: Traditional Technique to Sustainably Maintain and Refashion Your Clothes*", Page Street Publishing, 2022, p. 23.

referitoare la corsetul de tip clepsidră, respectiv: reducția, augmentația, iluzia și manipularea.

Reducția – menționează ea – este modalitatea prin care se îmbracă, se fixează și se leagă corsetul pe corpul unei femei. Corsetul se îmbrăca peste o cămașă subțire fără mâneci, din in sau muselină, care se putea plia fără să irite pielea. În partea inferioară a corpului, femeia era îmbrăcată într-un fel de pantaloni largi (*knickers*) până la genunchi, din muselină. Cum corpurile diferite reacționează diferit la presiune, interesant este că o talie mai mică o obțin exact acele femei care au mai multă grăsime, și nu cele slabe, atletice sau osoase. Explicația este simplă – odată aplicată presiunea pe talie, părțile moi sunt împinse în partea superioară și în partea inferioară a corsetului. Rezultatul acestor împingeri nu arată întotdeauna estetic. Odată corsetul strâns, nu suntem nici pe departe în aria imaginilor din fotografiile victoriene. Prin urmare, urmează pasul adiacent al procesului.

Augmentația – reprezintă acțiunea de a adăuga în jurul taliei pernuțe modelatoare (de obicei, în 1890, una la spate mai mare și două laterale mai mici, în zona șoldurilor) și în corsaj (partea de sus a corsetului din dreptul pieptului) câteva bucăți de muselină (adesea au dublu rol – protejează de marginile superioare dure ale corsetului și fac să pară pieptul unei femei mai proeminent). Pe deasupra corsetului se îmbrăca o cămașă lungă din muselină, care de obicei masca partea superioară (*cache corset*) conferindu-i o imagine ordonată. Tot acum este momentul în care urmează să se adauge primul strat textil, respectiv un fel de jupon alb, larg, din bumbac subțire (*petticoat*), care se aranja peste pernuțele modelatoare. Adesea, pentru un volum mai amplu, unele femei adăugau încă unul. Efectul începea să capete o alură mai sculpturală.

Iluzia – era materializată de adăugarea elementelor finale care alcătuiau ținuta, respectiv o fustă (*cloche*, în patru clini, lalea, clopot, de forma literei „A") și o jachetă tip taior cu nasturi (fie cu guler înalt, fie cu decolteu *en bateau*), strâmtă pe tors și amplă în partea superioară (adesea cu mâneci *en gigot*). În unele cazuri și în directă legătură cu funcționalitatea ținutei, se adăuga și un brâu din mătase colorată, croit mai lat în partea din față (pentru o iluzie optică). Rezultatul ținutei era sculptural și estetic. Aceasta era imaginea pe care femeile victoriene o vedeau în oglindă și imaginea pe care o vedeau una despre cealaltă. Pentru cei de la kilometri distanță și pentru posteritate, a mai existat însă un pas.

Manipularea – care presupunea retușul imaginii de pe placa fotografică, astfel încât aceasta să fie compatibilă cu un ideal estetic. Studiourile fotografice renumite operau tot felul de modificări și corecții (prin răzuire, ștergere și redesenare pe placa fotografică) la nivelul pielii, a chipului, a taliei, a hainelor, ba chiar și a decorului. Artiștii fotografi care retușau imaginile menționau că toate modificările se făceau mai ușor dacă fotografiile erau realizate în ateliere și nu aveau un cadru specific în spate.[166]

Dacă victorienii au reușit să ne înșele până în ziua de astăzi înseamnă că erau cu adevărat niște maeștri ai iluziei și cu adevărat magistrali, din moment ce fotografiile lor sunt în continuare subiect de cercetare pentru istorici. În siajul aceleiași argumentații, Banner menționează încă trei aspecte, menite a demitiza dimensiunile siluetelor victoriene. În primul rând, accentuează aspectul existenței în cărțile de tipare și croitorie din epoca victoriană a unor modele pentru toate măsurile, ceea ce înseamnă că nu erau toate femeile de mărimea S. În al doilea rând, contrar opiniei curatorului

[166] Robert Johnson, *op. cit.*, p. 6.

Grace Evans, consideră că muzeele dispun în colecții în special de rochii de mărimea S tocmai pentru că acestea reprezintă excepții. Dată fiind dimensiunea lor, rochiile nu au mai putut fi purtate, dăruite și moștenite până la distrugere, așa cum s-a întâmplat cu celelalte rochii. Un ultim argument al lui Banner în acest spirit al demitizării imaginii victoriene a fost cel care ține de modul în care rochiile respective sunt expuse în vitrinele muzeelor. Șnururile se legau foarte rar până la dimensiunea la care marginile din spate ale corsetului să fie unite, așa cum sunt atașate manechinelor. De obicei, rămânea un spațiu de 3–4 cm, pe care unele muzee îl omit.[167]

Să revenim la modificarea imaginii fotografice[168] și – analizând cartea fotografului victorian Robert Johnson – să observăm detaliile acestei proceduri. Încă din primele pagini, Johnson prezintă instrumentele pentru retușare: un birou de tip Messrs. And Co. (o piesă de mobilier frumoasă, cu sertare, complet echipat cu unelte, care include un cadru mobil pentru reglarea poziției negativului), o bucată de sticlă albastră pentru atenuarea culorilor luminoase, creioane de la Faber, o sticlă de mediu de retușare (vândută de Marion and Co.), o cârpă de mătase, un briceag foarte ascuțit pentru răzuirea peliculei de gelatină, un cuțit pentru ascuțirea creioanelor, o bucată de lemn dur de abanos ascuțită la vârf pentru îndepărtarea petelor de murdărie prinse de mediu, un reflector cu lumină puternică, o bucată de șmirghel fin, pensule de zibelină și câteva acuarele (de preferat Winsor and Newton) în special siena arsă și albastru de Prusia.[169]

Odată stabilite instrumentele, Johnson oferă câteva sfaturi neinițiaților: „Trebuie să existe un anumite grad de

[167] Bernadette Banner, *op. cit.*, p. 45.
[168] Robert Johnson, *op. cit.*, p. 4.
[169] *Ibidem*, p. 3.

discernământ și nicio regulă strictă nu se va aplica în mod egal, ci în funcție de cazuri."[170] Capitolele din carte sunt structurate în funcție de părțile corpului care trebuiau modificate: chipul, părul, mâinile, talia, rochia etc. „Eliminați neuniformitatea, în special de pe chipurile doamnelor și lăsați pielea netedă. Estompați pistruii. Pe fețele domnișoarelor nu ar trebui să existe linii umbrite. Este nevoie de discernământ și de tact. Dacă nu le faci chipurile suficient de tinere greșești și le poți jigni, dar dacă le faci prea tinere poți ofensa. Este totuși recomandabil să greșești în direcția tinereții." [171]

Prin urmare, Photoshopul – ca și Barbie – a avut și el un străbunic, iar argumentul lui Johnson se dovedește a fi unul de o subtilitate înduioșătoare: „Câți dintre noi își pot aminti forma exactă a oricărei trăsături a celui mai apropiat prieten al nostru? Foarte puțini, altfel am putea desena portretele lor din memorie. Suntem mult mai superficiali de fapt, atunci când vine vorba despre amintiri. O fotografie, pentru a fi asemănătoare unei persoane, nu trebuie să fie o diagramă anatomică a subiectului; este suficient să ne ofere doar o imagine de care ne amintim."[172] Firește, Robert Johnson nu a fost singurul care a publicat detalii despre aceste tehnici de modificare pe bază de albumină, spre exemplu, câteva articole despre această tehnică au apărut și în *The Bristish Journal of Photography*[173] (nr. XXII, din 24 decembrie 1875).

La o privire atentă a fotografiilor principesei moștenitoare Maria, sunt observabile modificările efectuate asupra taliei – cel puțin, o fotografie din 1894 în care este alături de sora ei, Ducky (ambele fiind îmbrăcate la fel),

[170] *Ibidem*, p. 4.
[171] *Ibidem*.
[172] *Ibidem*, p. 13.
[173] *The British Journal of Photography,* No. 816, vol XXII, December 24, 1875, p. 619.

pune în evidență corecțiile fotografice. Imaginea – realizată la Coburg – este stridentă și lovită de falsitate tocmai din cauza siluetelor exagerate, ireale, ale principesei și surorii sale. Fenomenul retușărilor nu era o excepție, se generalizase începând cu 1860 și cauzase veritabile dispute în rândul fotografilor, scindându-i în categoria celor care vedeau în fotografie o formă de artă maleabilă și măgulitoare (care, practic, realizau așa-numitele „cărți de vizită" – *carte-de-visite* – ale înaltei societăți) și cei care considerau fotografia o știință serioasă și realistă.[174] Din cauza exagerărilor, unele societăți fotografice londoneze ajunseseră să pretindă chiar ca unor studiouri fotografice să li se ridice licența de funcționare, iar altora să li se impună ca negativul să fie expus alături de imprimări. Cel mai des format solicitat de clientelă era *carte-de-visite*, cu dimensiuni de 6x9 cm, dar se realizau și portrete individuale și de grup pe dimensiuni mai mari (11x16 cm), iar expunerea dura în jur de 10 secunde. Prețurile variau în funcție de tehnica folosită și de studiou, de la cele mai ieftine până la cele din West End, care foloseau hârtie fină și aveau semnătura tipărită sau ștanțată în colțul fotografiei. În anul 1880, o duzină de fotografii (12 imprimări) costa în jur de 5 șilingi, dar la studiourile prestigioase putea ajunge și la 1 liră și 1 șiling. Dacă se dorea o fotografie colorată manual, prețul putea urca până la 5 lire și 5 șilingi pentru o duzină. Convertit în prețurile de astăzi, o duzină de fotografii *carte-de-visite* la un studiou ieftin costa aproximativ 150$, iar la un studiou de elită, aproximativ 800 $. Pentru victorieni, fotografia era un act de statut, de ilustrare a opulenței, de respectabilitate (modelul era reprezentat cu cele mai bune haine), de afișare a legăturilor

[174] Miles Lambert, *Fashion in Photographs 1860–1880*, in association with The National Portrait Gallery, B.T. Batsford Ltd, London, 1991, p. 4.

de familie, a descendenței, a frumuseții, de imortalizare a celor dispăruți din lume și, nu în ultimul rând, o dovadă de existență socială. Victorienii erau mari amatori de astfel de reprezentări. Fotografiile erau declarații de identitate și moștenire construite cu grijă, care uneau generații și păstrau amintirile într-o lume în continuă schimbare, evocând discursurile narative ale unei societăți, la un anumit moment. Dincolo de aceste caracteristici, victorienii nu prea surâdeau în fotografii, întrucât normele culturale presupuneau o expresie neutră a modelului, care transmitea demnitate și permanență, în timp ce zâmbetul era considerat frivol și neserios. Firește că și moda și incipienta industrie de modă a exploatat această artă în mod constant, oferind – prin modele alese cu grijă și chipuri ale unor personalități – trendurile care se conturau, croielile și țesăturile în vogă.

Din perioada copilăriei și a adolescenței există foarte multe fotografii cu Principesa de Edinburgh, cu atât mai mult cu cât, mama ei, Ducesa de Edinburgh (mai târziu, Ducesă de Coburg) era o pasionată a fotografiilor și comanda adesea duzini (la Londra sau la Coburg), mai ales cu ocazia reuniunilor de familie. Din momentul expunerii și până când erau livrate, de obicei dura câteva zile și există multe scrisori în care o surprindem notând că așteaptă cu nerăbdare livrarea fotografiilor dintr-un anumit context. Firește, într-o lume a corsetelor, toate femeile – tinere sau doamne în vârstă – erau imortalizate cu aceste piese vestimentare, ca o dovadă clară a statutului și a clasei din care făceau parte.

În concluzie, după 1900, corsetele în „S" au desemnat acest nou ideal de feminitate – „graceful" – cu linii sinuoase și aspect floral contorsionat în spiritul Art Nouveau. Către 1910, tendințele s-au schimbat, deși nu s-a renunțat încă la corset, iar idealul feminin a evoluat către o siluetă de

coloană, naturală și fluidă, cu talia înaltă. În această perioadă, modificările evidente au avut loc însă la nivelul rochiilor, ale taioarelor și fustelor și mai puțin la nivelul modelelor corsetelor. Schimbări au survenit doar în ceea ce privește structura lor: materialele au devenit mai subțiri, bumbacul mai gros a fost înlocuit treptat de muselină și crep, iar balenele au devenit mai elastice. În plus, în această perioadă, culorile preferate erau cele pale și cele mai multe corsete expuse în muzee sunt în nuanțe de roz, alb-crem, bleu.

Corespondența din această perioadă dintre principesa moștenitoare Maria și mama ei, Ducesa de Coburg, conține foarte multe detalii referitoare la rochii, pe care le vom dezvolta în capitolul următor, însă, în contextul corsetelor, este de menționat dezaprobarea ducesei față de tendințele bizantine și „stilul Împărătesei Teodora" de care era fascinată principesa. Dincolo de preferința personală, ceea ce nu voia să își amintească Ducesa de Coburg era faptul că, la cel mai faimos bal mascat al secolului – cel din 1897 de la Devonshire House, din Londra, cu prilejul sărbătoririi Jubileului de Diamant al reginei Victoria – însăși Lady Randolph Churchill a apărut cu o ținută bizantină imensă, cu un glob de aur într-o mână și cu un crin în cealaltă, în stilul Împărătesei Teodora. Costumul, creat de Worth, era o capodoperă din tafta și brocard, brodată cu pietre prețioase. Interesant că ținuta ei nu era construită pe un corset, întrucât imita rochiile bizantine din secolul al VI-lea. Un studio fotografic a fost instalat chiar în grădina reședinței de la Devonshire, iar zecile de fotografii ale personalităților participante la bal sunt mărturii ale opulenței momentului.

La data de 3 mai 1908 urma să aibă loc la palatul Țarskoe Selo căsătoria Marii Ducese Maria Pavlovna a Rusiei (verișoara principesei) cu Principele Wilhelm al Suediei, iar cuplul princiar fusese invitat la ceremonie. Fericită că, în

sfârșit, părăsește România pentru o perioadă (după ce, în prealabil, îi mărturisise mamei sale că este ținută aici ca într-o „colivie"), principesa moștenitoare și-a comandat din timp ținuta. În scrisoarea din 27 aprilie, ea i-a descris ducesei această rochie, asigurând-o că este una elegantă, de la Paris: „este foarte frumoasă, este un drap d'acier[175] brodată cu auriu și are o trenă în turcoaz verzui, de asemenea brodată cu aur mat și turcoaz, este perfectă și nu cred că poate fi criticată în vreun fel."[176]

Preocuparea pentru siluetă a fost unul dintre detaliile constante ale corespondenței pe care principesa a avut-o cu mama sa. Principesa Ileana, al cincilea copil al cuplului, se născuse la începutul lunii ianuarie, în 1909, iar la câteva luni, în 6 iunie, principesa moștenitoare îi scria cu tristețe Ducesei de Coburg: „Nu mi-am recăpătat încă silueta obișnuită. Nu pot purta niciuna dintre hainele de anul trecut și nu îmi place nimic din ce îmbrac."[177]

Patru ani mai târziu, la 19 aprilie 1913, la câteva luni după ce îl născuse pe Principele Mircea, cel de-al șaselea copil al cuplului, principesa moștenitoare Maria își manifesta dezamăgirea în raport cu moda. „Am urmat un tratament sever de masaj pentru că dimensiunile pe care le-am căpătat sunt absolut înspăimântătoare și mă fac destul de melancolică, pe lângă disconfortul înfricoșător pe care îl implică."[178] Revoltele ei împotriva kilogramelor acumulate și a evoluției modei au fost din ce în ce mai frecvente și mai intense. Și în niciun caz nu o putem bănui pe principesa moștenitoare de sedentarism, cu atât mai mult cu cât, după modelul englezesc, făcea plimbări lungi și călărea. Câteva zile mai târziu,

[175] „Tablă de oțel" (fr. orig.).
[176] ANR, RM, V, 2635/1908.
[177] ANR, RM, V. 2646/1909.
[178] ANR, RM, V, 2700/1913.

la 4 mai, ea a reluat subiectul într-o nouă scrisoare: „Sunt încă extrem de grasă. Sunt de acord cu tine că niciodată moda nu a fost atât de urâtă și, pentru oamenii grași, absolut fără speranță."[179]

După 1910, tendințele modei nu i-au mai conferit corsetului decât un loc secundar, nemaifiind considerat un pilon al feminității. Motivele sunt multiple, însă două linii estetice, imersate prin spațiul francez, au devenit evidente: pe de o parte, moda creată de designeri ca Paul Poiret, Camille Doeuillet, Redfern, Gabrielle Chanel, Lucille, Jacques Doucet, Lucien Lelong, Surorile Calot etc., și, pe de altă parte, influența baletelor rusești și ascensiunea orientalismului. Isadora Duncan și Martha Graham uluiau publicul cu mișcările lor unduitoare, eliberate de strânsoarea corsetului, iar Șeherezada interpretată de balete rusești a stabilit un reper. Fluiditatea, transparența și jocul de lumini și umbre reprezentau tendințele esențiale ale acestei perioade care se îndrepta spre Art Deco. Dacă luăm în considerație și faptul că venețianul Mariano Fortuny a brevetat noi procese de plisare și vopsire, este lesne de înțeles de ce în această perioadă accentul nu mai cădea pe siluetă, ci pe linia curgătoare, pe materiale, pe suplețea țesăturilor, a drapajelor și a faldurilor. Generația marilor designeri – Worth, Madame Maynier, Laferriere, Madame Clapham, Madeleine Vionnet etc. – care au creat *haute couture* construind pe corset, era la apus.

Principesa moștenitoare Maria – mai târziu, regina Maria – nu va mai avea niciodată silueta din vara anului 1912, însă va fi în continuare o prezență elegantă și nobilă, cu o statură și o ținută impunătoare. Încă de când era principesă, a purtat cu mândrie corsetul, fiind încântată de efectul

[179] ANR, RM, V, 2702/1913.

pe care îl producea talia sa subțire. Nu l-a considerat niciodată frivol, dimpotrivă, și, tot timpul – așa cum reiese din scrisori și memorii – a rămas cu o nostalgie față de moda de odinioară și față de silueta fină. Iar finețea a fost asociată nobilității. De-a lungul vieții, regina a fost extrem de atentă atât la dietă (adesea, în jurnal, menționa că seara servea doar o ceașcă de supă de legume), cât și la mișcare. Pentru regina Maria, o talie subțire reprezenta însă un semn al nobleței, iar mențiunile sale din jurnale accentuează întotdeauna această luptă pentru obținerea unei siluete cât mai fine. După Primul Război Mondial, nimeni nu a mai acordat atenție siluetei, poate doar doamnele „old fashion", cum erau numite atunci. Rolurile de gen au fost zdruncinate, iar sensibilitatea și grația au fost înlocuite de necesitate și utilitate. În timpul acestei perioade, regina a ales să poarte mai degrabă costumul popular și uniforma de infirmieră, nemaifiind preocupată de modă ca odinioară. Schimbările modei referitoare la linie și la materialitate au ajutat-o, iar trendul anilor 1920 a fost în măsură să îi confere prestigiul vestimentar pe care îl merita în urma războiului. Regina Maria a strălucit la Paris, la Londra și în Statele Unite, fascinându-i pe toți cu eleganța sa incontestabilă.

În istoria modei, corsetul a dăinuit în încarnări ulterioare – brâuri, centuri, curele, sutiene – însă aceste piese nu au mai deținut niciodată o asemenea putere asupra societății și modei europene. În cea mai mare parte a secolului al XX-lea, talia subțire nu a mai fost un obiectiv principal în modă, iar linia verticală dreaptă a rămas principiul de bază al vestimentației moderne. Cu toate acestea, *haute couture* mai prezintă uneori rochii din materiale excepționale, construite pe corset, iar regalitatea, chiar și cea contemporană, a evidențiat întotdeauna în ținute frumusețea siluetei feminine.

Ca element esențial al modei – în jurul căruia era construită o ținută – corsetul victorian, privit din perspectiva culturii vestimentare, a modelat idealurile estetice ale societății vreme de mai bine de cinci decenii. Fie că era de tip clepsidră sau drept, corsetul a fost reperul central în raport cu care s-a alcătuit gramatica feminină a unei comunități. Cumva, corsetul a fost responsabil de toate aceste comunități feminine imersate în discursuri unice despre familie, orașe, țări, reviste, literatură, case de designeri, magazine, idealuri estetice, țesături, tipare, dantele etc. Regalitatea l-a impus ca standard de noblețe, iar aristocrația l-a expus ca rang și apartenență socială. Corsetul a fost sinonim cu chintesența feminității, pendulând – în funcție de strânsoarea șireturilor – între gingășie și frivolitate, oferind un marker vizual al genului și transformând corpul biologic într-unul cultural, aliniat cu idealurile epocii. Corsetul participa activ la producerea unei feminități inteligibile în contextul sistemului social. Din punct de vedere al normelor morale, corsetul reprezenta respectabilitate și decență. Din unghiul sferei domestice, dată fiind limitarea mișcărilor, însemna că purtătoarea corsetului era cea servită, era „îngerul casei" – așa cum se menționa în revistele victoriene. Corsetul era asociat cu tinerețea, cu vârsta fertilității, cu senzualitatea. Corsetului i s-au imputat derapajele isterice ale tinerelor victoriene, în directă legătură cu sexualitatea și poate că nu a existat vreodată un articol vestimentar care să fie atât de sexualizat așa cum a fost corsetul. Paradoxul era că putea simboliza în același timp atât puritatea, cât și decadența și totul ținea doar de 5 cm. Deși poate că a fost evacuat fizic din modă (mai puțin din zona *haute couture* și din cea a lenjeriei intime, asociate seducției) prin puterea semnificației pe care a încorporat-o, corsetul va continua să rămână un atribut al feminității. Retragerea sa treptată din

modă (deși designeri precum Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier etc. au creat colecții în care corsetul – purtat la exterior – era o adevărată declarație de putere) nu a însemnat anularea semnificației simbolice acumulate în secolele anterioare. El a rămas o veritabilă matrice culturală care a sintetizat relația dintre corp și normă, dintre constrângere și identitate, dintre privire și etichetă. Prin modul în care a organizat vizibilitatea, corsetul a structurat modul de a privi un corp, expunând o siluetă codificată social (devenită un metatext, un narativ), interpretabilă după criteriile culturii vestimentare a epocii.

CAPITOLUL II

# Rochia – semiotica feminității

Articol vestimentar deosebit de versatil din perspectivă istorică, rochia a jucat în trecut rolul esențial în identitatea genului, fiind asociată ideii de feminitate și incluzând un sistem semiotic complex. Raportarea prin prisma culturii vestimentare la rochie (ca element definitoriu în directă legătură cu statutul, rangul, apartenența etc.) presupune accentuarea acelor specificități pe care le-a comportat în diferitele conjuncturi istorice, susceptibile de a transmite idealurile estetice ale unei epoci. Percepută astfel, rochia a reprezentat un dispozitiv social complex ce făcea corpul lizibil într-o anumită manieră (respectabilă, domestică, pasivă, elegantă, feminină etc.), iar această descifrare era tributară culturii vestimentare. În raport cu corsetul, comunitatea creată de cultura vestimentară din jurul rochiei a fost mai intensă și mai îndelungată, prin urmare, este dificil de precizat de către istoricii costumului momentul în care a apărut acest articol vestimentar. Deși etape istorice au clamat inadvertența asocierii exclusiviste a rochiei cu genul feminin (unele discuții fiind considerate încă deschise), în perioada la care ne referim în prezenta analiză, înțelegerea rochiei ca atribut al feminității este fără echivoc.

În teoria „consumului ostentativ", analizată în lucrarea *The Theory of the Leisure Class*, sociologul și economistul Thorstein Veblen oferă o analiză critică asupra rochiei din perioada 1880–1914, accentuând rolul inactivității și

pasivității purtătoarei în raport cu sfera muncii, chestiune direct proporțională cu prestigiul bărbatului care o întreținea. Altfel spus, femeia reprezenta doar un simplu mediu de display, iar rochia devenea astfel un instrument de validare a prestigiului patriarhal.[180] În concluzie, cu cât rochia era mai somptuoasă, cu atât clasa din care făcea parte femeia era situată mai sus. Autodisciplinarea genului și definirea unui spațiu personal sunt cele două teze pe care istoricul Valerie Steele le analizează atunci când se referă la rochie. Această piesă vestimentară reprezenta o armură a feminității fără echivoc și, totodată, un mediu bine definit social și estetic prin limite care desenau o hartă imaginară a femeii creându-i un spațiu personal intangibil.[181] În eseul intitulat „Fashion", filosoful german Georg Simmel analizează moda – și, implicit, rochia – ca factor de segregare a aristocrației în raport cu alte clase, susținând teoria „diferențierii și a imitației". O femeie purtând o rochie elegantă este „altfel" în raport cu celelalte, iar această alteritate are directă legătură cu clasa. Elita inițiază o modă și atunci când marea masă imită, încercând să șteargă distincțiile externe de clasă, elita o abandonează în favoarea unei noi mode, fenomenul fiind în strânsă legătură atât cu potența financiară, cât și cu conservarea statutului.[182] Legătura cu conceptul de cultură vestimentară este vizibilă în teoria sa atunci când se referă la excluderea femeilor din această perioadă din sferele decizionale, politice și profesionale, ele canalizându-și întreaga energie creativă și de autoafirmare în domeniul modei – alegerea rochiei fiind singura formă de „profesie" publică acceptată. La rândul său, James Laver consideră rochia un mecanism de seducție reglementată, înaintând ideea culturii vestimentare ca spectacol

[180] Thorstein Veblen, *op. cit.*, pp. 62–65.
[181] Valerie Steele, *op. cit.*, pp. 80–83.
[182] Georg Simmel, *Fashion*, International Quarterly, 10(1), 1904, October, pp. 130–155.

care manipulează și conduce privirea masculină transformând corpul biologic într-o formă de artă.[183] Prin modurile în care este purtată și conferă eleganță și statut, o rochie – în concepția lui Pierre Bourdieu – este generatoarea unui capital simbolic, dar, în același timp, prin unele restricții fizice, rochia produce un „corp docil", controlat prin micropractici cotidiene (Michel Foucault). Judith Butler consideră rochia un produs performativ al genului prin reproducerea unui scenariu și a unei recuzite a feminității corecte, rezultată prin repetarea normelor. Către 1900, Rational Dress Society considera că rochia trebuie să urmeze funcția biologică a corpului și nu doar estetica, iar teoria corpului victimă în rigida rochie victoriană – teză susținută de medici și de curentul feminist – a pus bazele trecerii către stilul modern de mai târziu. În concluzie, în toată această epocă, rochia a funcționat simultan ca arhitectură a corpului, limbaj social și tehnologie a genului, capabilă să „producă" o feminitate vizibilă, să distribuie statut și să organizeze privirea publică. Nu a fost doar un simplu obiect, ci un întreg mecanism prin care modernitatea a negociat tensiuni între tradiție și emancipare, domestic și public, decență și senzualitate.

Legătura dintre cultura vestimentară – rochie în mod special – și regalitate era una foarte strânsă – regalitatea nu doar că purta această piesă, ci a transformat-o într-un instrument vizual cu conotații politice, cu atât mai mult cu cât direcția modei ca exportatoare de modele (cel puțin până în primele decenii ale secolului al XX-lea) era dinspre vârf către mase. Casele de modă și marii creatori (Worth, Redfern etc.) primeau titlul de furnizori ai caselor regale (și, implicit, recunoaștere comercială), iar acest fenomen a deschis calea către conceptul modern de branding – femeile nu mai cumpărau doar o rochie, ci un „vis regal" validat de gustul unei regine. Dacă regina

[183] James Laver, *op. cit.*, pp. 27–30.

Victoria aproba o lungime de rochie, de trenă sau de decolteu, aceasta devenea o normă pentru întreaga aristocrație, iar codul stabilit reprezenta biletul de acces al unora la Curtea regală.[184] Gulerul înalt de dantelă purtat de Prințesa de Wales (viitoarea regină Alexandra) – care ascundea o cicatrice de pe gât – a devenit o modă în câțiva ani în întreaga Europă.[185] Istoricul Kate Strasdin, care a cercetat garderoba reginei Alexandra, a precizat că rochiile care nu se mai potriveau sezonului, se demodaseră sau nu se mai potriveau ca măsuri erau dăruite de către regină femeilor care făceau parte din anturajul ei – cele care o ajutau la îmbrăcat, cameristele, cele care o ajutau la pieptănat etc. La rândul lor, aceste femei nu purtau neapărat ceea ce primeau, ci păstrau ca pe o amintire prețioasă respectiva piesă, oferind-o mai departe ca moștenire de familie. Aceasta este explicația pentru care multe dintre rochiile ce făceau parte din garderoba reginei Alexandra au supraviețuit timpului (unele fiind regăsite și vândute în casele de licitații) și pot fi admirate inclusiv în colecții sau muzee din SUA. Tot acestei regine îi revine meritul pentru popularizarea taiorului ca ținută regală, care, cu timpul, a devenit o piesă clasică pentru majoritatea femeilor, taior al cărui nume a fost asociat întotdeauna cu Redfern. Pentru costume de călărie sau de zi, ea a apelat adesea și la firma J. Busvine & Co. – un mare producător și comerciant britanic de textile, echivalentul feminin al marilor croitori de pe Savile

[184] O carte revelatoare în acest sens este cea editată de Benita Stoney și Heinrich C. Weltzien, *My Mistress, the Queen: The Letters of Frieda Arnold Dresser to Queen Victoria 1854–1859*", Trafalgar Square Publisher, London, 1995. Frieda Arnold a fost cea care o îmbrăca (dresser) pe regina Victoria și se ocupa cu logistica și ordinea garderobei sale – cartea conține o serie de scrisori ce detaliază aspecte personale legate de regină și de viața de la Curtea regală britanică.

[185] Pentru detalii referitoare la regina Alexandra – din a cărei garderobă au supraviețuit timpului mai bine de 150 de piese – vezi cartea semnată de Kate Strasdin, *Inside the Royal Wardrobe: A Dress History of Queen Alexandra*, Bloomsbury Academic, London, 2017.

# Cuprins

**Prefață** . . . . . 5

**Introducere** – Regalitate, modă și cultură vestimentară: de la balurile victoriene la saloanele pariziene (1880–1914) . . . . . 7

Semiotica modei regale: efigia supremă a aristocrației . . . . 7

Filozofia aparenței: o perspectivă asupra culturii vestimentare . . . . . 20

Spectacolul existenței: balul, trusoul și doliul ca ritualuri ale vizibilității . . . . . 38

Metamorfoza etichetei: de la rigoarea victoriană la efervescența La Belle Époque . . . . . 49

Anatomia distincției: ideea regală, dinamica modei și amprenta stilului . . . . . 56

**Capitolul I. Corsetul – semiotica virtuții** . . . . . 67

Corsetul clepsidră – geometria etichetei victoriene . . . . 71

Corsetul în „S” – estetica organică a siluetei Art Nouveau . . . . . 85

Ingineria invizibilului – victorienii: maeștri ai iluziei . . . . 91

**Capitolul II. Rochia – semiotica feminității** . . . . . 107
„People of Fashion" – lumea victoriană
și foșnetul statutului . . . . . 120
La Belle Époque – Parisul și fascinația
haute-couture . . . . . 175
Ultimul vals al taftalei – de la splendoarea
La Belle Époque la grația eduardiană . . . . . 208

**Capitolul III. Accesoriile – semiotica nobleței** . . . . 243
Pălăria – arhitectura prestanței: între umbră și efigie . . . 244
Mănușile – o graniță vizibilă a invizibilului . . . . . 261
Evantaiul – spectacolul feminin: masca pudorii
și retorica gestului . . . . . 268
Imaginea și cosmeticele – alchimia prezenței:
între vizual și olfactiv . . . . . 273

Încheiere . . . . . 301
Bibliografie selectivă . . . . . 305
Mulțumiri . . . . . 313

**Istoria cu blazon** este istoria elitelor autentice. Este povestea unei lumi care a strălucit prin stil, prin inteligență, bun-gust și subtilitatea conversației din saloane. Este istoria unor oameni care au fost binecuvântați nu numai cu avere și ranguri, ci și cu patriotism, spirit de sacrificiu și simțul datoriei.
Studii istorice, jurnale, memorii, monografii, evocări, literatură „cu ștaif", reeditări sau mărturii inedite ne vor ajuta să recuperăm istoria dramatică și plină de farmec a vechilor elite românești sau de pe alte meleaguri.
Purtați de dorința de a ne aminti cine suntem, să deschidem vechile cufere rămase de la bunici, să suflăm praful de pe blazon și să-l purtăm, cu mândrie, pe o carte.

„Știința vieții semnelor în societate – cu referire la vestimentație – își găsește în Simona Preda un exeget de excepție. Personajul ales ca model e principesa Maria, viitoare regină a României, care, prin prezentarea de față, depășește condiția regală, transformându-se într-un simbol admirat și imitat. [...] E pentru prima oară când se pune în evidență această latură a personalității reginei Maria. Așa cum la 1900 și-a îngăduit să arboreze ținute strălucitoare (atrăgându-și reproșurile sobrului rege Carol I), tot ea, trimisă la Paris după război, când sărăcia era pretutindeni resimțită, a refuzat să-și reînnoiască garderoba, mulțumindu-se cu ajustări ale toaletelor ieșite din modă. Tot ea rămâne cu picioarele pe pământ când adoptă costumul popular românesc sau inserții bizantine în rochiile de aparat."

Acad. Georgeta Filitti

„Rezonez puternic cu tema cărții semnate de Simona Preda. Hainele nu sunt niciodată doar haine, iar acest lucru nu este nicăieri mai vizibil decât în vestimentația regală, unde alegerile de culoare, țesătură, execuție sau proveniență pot transmite mesaje fără a rosti un cuvânt. Autoarea ne invită să privim mai cu atenție la ce ne comunică hainele. Cercetarea sa asupra ținutei regale ca «sistem viu» ne amintește că moda poate să respecte tradiția, răspunzând totodată prezentului."

Lucie Portman,
soția Ambasadorului Majestății Sale Britanice în România

De savurat alături de **vinurile Tohani**

TOHANI ROMÂNIA
VINURI DE CREAȚIE

CATEGORIA A
ISTORIE ȘI STUDII CULTURALE
EVALUARE CNCS 2026-2030

Carte recomandată de
Historia

ISBN: 978-630-361-452-6

www.edituracorint.ro