

FEM100: note pentru revizitarea canonului teatral românesc

Cristina Modreanu, Miruna Runcan, Raluca Sas-Marinescu,
Anca Hațiegan, Delia Gavlițchi, Mihai Pedestru,
Ivona Tătar Vîstraș, Katalin Ágnes Bartha

University of Arts Târgu Mureș (corresponding author)
Faculty of Theatre and Film, Babeș Bolyai University of Cluj Napoca (all contributors)
Corresponding author emails: cmodreanu@gmail.com

FEM100: Notes for Revisiting the Romanian Theatrical Canon

Abstract: Abstract: The dossier FEM100/Transilvania. Notes for Revisiting the Romanian Theatrical Canon, coordinated by Cristina Modreanu, brings together theoretical and analytical contributions developed within the research program Feminist Theatre Archive FEM100 (www.fem100.ro). Continuing the work initiated through the Multimedia Dictionary of Romanian Theatre (www.dmtr.ro), FEM100 focuses on the recovery, opening, and reactivation of theatrical archives, aiming to complement the Romanian theatrical canon with the professional trajectories of women creators who were underrecognized in their time or later forgotten. The studies gathered in this issue approach the topic from multiple perspectives: Miruna Runcan revisits the complex figure of Ecaterina Oproiu, exploring her position as a feminist journalist and editor during the communist regime; Olivia Grecea proposes the concept of a “feminism of affects”, examining how feminine affectivity reshapes theatrical creation and pedagogy; Raluca Sas Marinescu investigates the professional and personal resilience of women working in theatre literary departments before 1989, positioning them as ethical and institutional backbones of Romanian theatre; and Anca Hațiegan maps the landscape of Romanian women’s playwriting between 1870 and 1948, offering the first systematic overview of a largely forgotten cultural field. Together, these contributions outline a model for recontextualizing and revisiting the Romanian theatrical canon, suggesting the premises for its future rewriting from a feminist and inclusive perspective. Together, these contributions outline a model for recontextualizing and revisiting the Romanian theatrical canon, suggesting the premises for its future rewriting from a feminist and inclusive perspective. Building on this foundation, the FEM100 project unfolds through multifaceted research presented as online exhibitions developed over two years of continuous investigation—each conceptually motivated and critically articulated by its respective authors.

Keywords: Feminist Theatre Archive; Romanian theatre; theatrical canon; women playwrights; feminist criticism; affect theory; cultural memory; theatre historiography; gender and performance; institutional resilience.

Citation suggestion: Modreanu, Cristina, Miruna Runcan, Raluca Sas-Marinescu, Anca Hațiegan, Delia Gavlițchi Mihai Pedestru, Ivona Tătar Vîstraș, Katalin Ágnes Bartha. “FEM100: note pentru revizitarea canonului teatral românesc” *Transilvania*, no. 6-7 (2025): 110-124.
<https://doi.org/10.51391/trva.2025.6-7.09>.



Programul Arhiva Feministă de Teatru FEM100 (www.fem100.ro) are ca pilon principal activitatea de cercetare, completată de conferințe și ateliere. Recuperarea, deschiderea și reactivarea arhivelor teatrale, începută cu proiectul Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc (www.dmtr.ro) este principalul obiectiv al FEM100, care are ca inspirație un proiect similar din teatrul polonez, HyPathia.pl. Cu o echipă mult mai restrânsă și resurse mai puține decât colegile noastre poloneze, ne-am propus să acoperim fragmente dintr-o istorie de o sută de ani a teatrului românesc, completând canonul teatral cu traiectoriile profesionale ale unor creatoare insuficient recunoscute la timpul lor și/uitate sau uitate de generațiile următoare. Pe lângă expozițiile disponibile online pe site-ul proiectului, rezultatele cercetării aplicate sunt analizate și în articolele teoretice incluse în acest dosar special FEM100, aprofundând preocupările membrilor echipei.

În prelungirea cercetării sale despre critica de teatru feminină din secolul 20, Miruna Runcan se oprește asupra unei personalități atipice în deceniile comuniste, o excepție care confirmă regula conform căreia femeile nu aveau acces la eşaloanele superioare ale ierarhiei din instituțiile culturale ale regimului Ceaușescu. În articolul “Ecaterina Oproiu ca jurnalistă feministă. O revizitare critică” despre singura redactoare-șefă a unei publicații, revista Cinema, jurnalistă și dramaturgă, Miruna Runcan încearcă să răspundă la două mari întrebări, dintre care una se referă la raporturile



cunoscutei jurnaliste cu problematica feministă de care afirma că este interesată. Cea de a doua întrebare, este "în ce măsură interesul ziaristei și, ca atare, „proiectul ei personal” legat de feminism, se conjugă și/sau este dinamizat de o (temporară) „sarcină de partid” emanând de la vârful aparatului ideologic.” Olivia Grecea își propune să folosească propria experiență ca regizoare și profesoară pentru a creiona o hartă a impactului afectelor feminine asupra creației teatrale contemporane. În articolul ei "Feminismul afectelor feminine", autoarea pledează pentru o mai mare deschidere și atenție înspre valorizarea impactului dimensiunii afective, în special a afectului feminin care "este mediat de raporturile individuale de colectivitate sau grup, devenind un corelativ al calității relațiilor sociale, fie că definite de grijă, suport, agresiune sau ofensivă." Olivia Grecea teoretizează "teatrul afectului" subliniind că acesta, "spre deosebire de teatrul dramatic, nu se oprește la catharsis, ci folosește performativitatea și structurile postdramatice pentru a invita la distanțare și reculegere, la vulnerabilizare, asumare și dezvoltarea autonomiei." În articolul Femeile din secretariatele literare înainte de 1989 – working class heroes: între viața profesională și viața personală, Raluca Sas Marinescu analizează capacitatea femeilor de a naviga viața personală și cea profesională în culisele teatrului, în condițiile supra-solicitării impuse de cea din urmă. În concluziile articolului, autoarea subliniază valoarea de exemplu a activității femeilor din secretariatele literare și apreciază că "în ciuda instabilității sistemice, femeile care activează în secretariatele literare sau ca dramaturge independente acționează ca o coloană vertebrală culturală pentru un teatru mai etic, mai incluziv și mai uman. Reziliența lor nu este doar un mecanism de supraviețuire, ci și un proiect de transformare instituțională." La rândul ei, cercetătoarea Anca Hațiegan aduce o contribuție esențială la dosarul FEM100, referindu-se la dramaturgia feminină din perioada 1920-1948 cu articolul "O cartografie a dramaturgiei feminine românești" și adăugând o "privire preliminară asupra pionierelor de dinainte de Primul Război Mondial", aceasta fiind cercetarea care merge cel mai departe înapoi în timp. În continuarea expoziției multimedia disponibilă online, care include zece portrete aprofundate ale unor dramaturge active în perioada interbelică și a altor zece portrete restrânse, articolul pune bazele teoretice ale unui posibil viitor dicționar al dramaturgiei feminine, cartografiind un teritoriu cultural cvasi-necunoscut, afectat de uitarea și dezinteresul celor care au scris până acum istoria teatrului românesc. Anca Hațiegan desenează prima hartă sistematică a teatrului scris de femei de la perioada primului pionierat (1870) și până după cel de al doilea război mondial și instalarea regimului comunist (1948).

Articolele incluse în acest dosar propun, din unghiuri diferite, un model de recontextualizare și revizitare a canonului teatral românesc actual, oferind soluții, deocamdată incipiente, pentru o eventuală rescriere a acestuia.

Cristina Modreanu

Proiectul FEM100 se construiește din cercetări multifacetate prezentate publicului sub forma de expoziții online construite în doi ani de cercetare continuă și care sunt, în ordine, motivate și argumentate de autoarele și autorii lor.

„Critica de teatru feminină în secolul 20” – expoziție și concept curatorial de Miruna Runcan

<https://fem100.ro/expozitii/critica-de-teatru-feminina-in-secolul-20/>

De ce critica la feminin?

Se repetă mereu, de când lumea, că teatrul, spre deosebire de suratele sale artistice cum e literatura (inclusiv dramatică) ori artele plastice/vizuale (inclusiv filmul, fie el de ficțiune sau documentar), ba chiar și muzica (desigur, cea scrisă, nu interpretarea ei) e o artă efemeră prin însăși natura ei. I se alătură dansul și, mai nou, alte formule, combinate, de arte performative datorite clipei. E adevărat. Privit din perspectiva efemerității sale, teatrul ar avea cea mai mare rată de perisabilitate dintre toate artele dar, cu toate acestea, oamenii care-l fac și înfăptuirile lor s-au bucurat și se bucură de o notorietate care, nu de puține ori, reușește să străbată timpurile. Iar asta se datorează criticilor (cronicari, istorici, teoreticieni) care, așa cum spunea cândva una dintre eroinele expoziției la care vă invităm, se doresc și adesea reușesc să reprezinte însăși „conștiința teatrului”. Criticii de teatru - respectați, urâți, adulați sau ignorați – sunt mai efemeri decât efemerul însuși. Iar când e vorba despre criticii de teatru femei din România, harta memoriei teatrale îi/le condamnă adesea la invizibilitate. E un trist paradox, câtă vreme harta ca atare e o alcătuire care își datorează propria existență tocmai muncii lor pricepute și generoase.

Feminin și/sau feminist?

Exceptând-o pe Otilia Cazimir și, la polul opus, pe profesoara Alice Voinescu, ambele desfășurându-și activitatea teatrală în interbelic, niciuna dintre femeile critic ce fac obiectul expoziției nu și-au asumat opinii publice cu privire la feminism, nici nu s-au concentrat în mod vădit, în activitatea lor profesională, asupra creațiilor artistice ale regizoarelor, scenografelor ori actrițelor. Nu e, desigur, o întâmplare, câtă vreme această eschivă se regăsește și la cele care, spre părerea noastră de rău, nu au fost selectate, din rațiuni de concizie, în cadrul expoziției – și ne referim aici la universitare de excepție, ca Sorina

Bălănescu ori Ioana Baciu Mărgineanu, cercetătoare ca Letiția Gâță, Anca Costa-Foru, Claudia Dimiu, Roxana Eminescu ș.a., ori la cronicare și jurnaliste cu o excepțională contribuție în analiza și orientarea valorică a dramaturgiei și spectacologiei de până la 1990, ca Natalia Stancu, Florica Ichim, Magdalena Boiangiu, Carmen Tudora ș.a. E o particularitate a vieții culturale din România comunistă faptul că discursul critic al profesionistelor din câmpul teatral se dorește și reușește să fie, cu încăpățănare, unul neutru: această caracteristică funcționează însă ca simptom ce trimite către două fenomene diferite, care se conjugă totuși fără rest. Pe de-o parte, e vorba de reticența ideologică, consecventă, a politicilor românești de partid față de feminismul activist, văzut ca lipsit de obiect, deci politic facționist, câtă vreme egalitatea de gen e asigurată prin Constituție (o egalitate de gen dezechilibrată din start, câtă vreme femeia continuă să aibă aceleași responsabilități casnice, deci munca ei e dublă față de cea a bărbatului; ca să nu mai vorbim despre politicile criminale pro-nataliste implementate după 1966). Altfel spus, chiar dacă găsim, între 1945 și 1989, o destul de bogată serie de publicații și de rubrici dedicate femeilor, problematizările teoretice și, cu atât mai mult, dezbaterile referitoare la feminism, în diversele sale accepțiuni din a doua jumătate a secolului 20, sunt evitate cu obstinație, inclusiv în revistele culturale. Pe de altă parte, e vorba de statusul femeii critic, într-o societate în care întregul eșafodaj axiologic e elaborat și dominat de bărbați: ca să poți fi admisă în jocul complex al autorității și valorilor, e cumva obligatoriu să „concurzi” pe același palier și să operezi cu aceleași valori, inclusiv la nivelul discursului. Altfel spus, să pui în umbră, sau să ignori programatic/profilactic, toate mărcile care ți-ar putea trăda curiozitatea, ori interesul problematic față de tematicile specific feminine. Dacă femeia dramaturg, femeia regizor ori scenograf, ca să nu mai vorbim de actrițe, își poate permite, măcar din vreme în vreme, să își transfere artistic propriile preocupări ori sensibilități, femeia critic e, din start, condamnată, de cele mai multe ori fără ca măcar să conștientizeze asta, la un soi de pseudo-obiectivitate de breaslă, în sine castratoare.

Ce veți găsi în expoziție?

Expoziția pe care o deschidem aici încearcă să recupereze critic câteva dintre prezențele feminine marcante ale criticii teatrale, din interbelic și din perioada comunistă, pentru a corecta măcar parțial această nedreptate. Selecția de portrete, care nu are, desigur, pretenția lexicografică de a acoperi întregul peisaj, a fost organizată în trei categorii principale: relația dintre criticul de teatru și puterea politică, opțiunea pentru o carieră academică și contribuția criticilor femei de la revista *Teatrul* în efortul de coagulare teoretică cu privire la estetica modernă a regiei de teatru. Așa cum e lesne de anticipat, între cele trei categorii a existat în viața teatrală, în special în perioada comunistă, o inevitabilă interdependență – prin organizarea de simpozioane, conferințe, mese rotunde, anchete de presă etc. Vizitatorii virtuali ai expoziției sunt invitați să le identifice și să le exploreze.

„Secretariate literare: femei în arhivele scenei” – expoziție, concept curatorial de Raluca Sas-Marinescu

<https://fem100.ro/expozitii/secretariate-literare-femei-in-arhiva-scenei/>

În România, fie că e vorba de cea de la început de secol, fie că e vorba de perioada comunistă sau post revoluție, în spatele fiecărui proiect cultural major, repertoriu bine alcătuit sau festival impecabil realizat s-a aflat unul sau mai mulți secretari literari. Intelectuali de prima mână au avut grijă să se constituie în legături: între direcțiune și scenă, între public și spectacol, între regizor și actori. Și, ca orice legătură trainică, a rămas invizibilă. Și discretă. Atât de discretă încât după anii 2000 este amenințată cu dispariția. Aflat mereu într-un con de umbră, secretariatul literar este, în fapt, liantul istoriilor teatrelor. În decursul a o sută de ani această meserie a suferit diverse transformări sau reale zguduiri: desființarea studiilor de specialitate în comunism, înființarea după revoluție, fără un statut clar, a reprezentat poarta de intrare în teatre pentru mulți artiști care au ocupat fotoliul de secretar literar pentru un an sau doi până la mutarea pe post de actor/actriță “când vine vorba de reduceri, acolo se poate renunța cel mai ușor la angajați”¹

S-a încercat definirea exactă a fișei postului secretarului literar de la Ioan Massoff (Istoria teatrului național 1877-1937) la anchetele apărute în revista *Teatrul azi* (Ana Maria Narti în 1968 și 1969, Carmen Bărbulescu și Cipriana Petre în 1995, Magdalena Boiangiu în 1997) până la volume dedicate precum *Ariel din spatele scenei* (2021). Toată lumea e de acord că e esențial să existe în teatru, nimeni nu se luptă pentru el. De regulă beneficiarii premiilor și recunoașterii publice sunt actorii, regizorii, scenograful, coreograful, compozitorii. În spatele lor se află, discret, fără să le placă să vorbească despre ei înșiși, secretarii literari care au contribuit la alcătuirea unui repertoriu, a unei distribuții, au ținut un jurnal de repetiții sau au semnat dramaturgia unui spectacol, au realizat caietul program al spectacolului și au lucrat, alături de scenograf, la afiș. Au promovat spectacolul și l-au înscris în festivaluri. Au vorbit despre el de câte ori au avut ocazia și apoi l-au arhivat cu atenție. Și au corespondat ani mulți cu artiștii. Dacă inițial această poziție a fost ocupată de bărbați – Ioan Massoff, B.Elvin, în timp balanța a înclinat înspre femei, fiind o meserie în spatele căreia „ți poți ascunde timiditățile”. În acest moment, în România, secretariatele literare sunt ocupate în procent de 90% de femei.

Dincolo de necesitatea de a explica și salva această meserie, de a o scoate la rampă, motivația principală a realizării

1. Victoria Balint în *Ariel în spatele scenei* (Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2021), 15.



acestei expoziții rezidă în curiozitatea legată de îmbinarea orelor de muncă în teatru cu viața personală. Cu un program care presupune prezența la repetiții uneori până noaptea târziu, cu sâmbăta sau duminica zi de premieră și ziua de luni liberă, femeile care au ocupat aceste poziții în teatre au avut de navigat între obligațiile de serviciu și cele de familie. Căsătoriile în afara teatrului, cu oameni cu „program normal”, școala copiilor, viața, s-a desfășurat oare după alte legi? Aceasta este una dintre întrebările la care invităm vizitatorii să găsească răspunsuri în această expoziție.

Invitatele: Doamnele care însoțesc acest demers însumează 155 de ani de experiență. Femeile care au contribuit la această expoziție – cu mărturii, fotografii, materiale din arhivele personale – adună mai mulți ani de teatru decât încearcă să acopere acest proiect. Elisabeta Pop, Roxana Croitoru, Anaid Tavitian, Adriana Popescu și Mona Caița reprezintă, în opinia curatoarei, modelele absolute de reziliență, tenacitate, dedicație dar, mai presus de toate, o camaraderie unică în peisajul teatral românesc. În decursul anilor s-au susținut, ajutat, încurajat chiar dacă unele dintre ele nu s-au întâlnit niciodată față în față, însă continuă și astăzi să corespundă, să se bucure de experiențele teatrale, să critice și să taxeze eșecurile teatrului. Le-am selectat pentru această expoziție pentru ca prin munca lor să demonstrăm necesitatea păstrării compartimentului de secretariat literar în teatru înțeles ca suma beneficiilor vizibile și invizibile pe care le poate aduce unui teatru. Privim înapoi ca să înțelegem ce putem avea în față. **Ce veți găsi în această expoziție?** Caiete-program, afișe, mărturii, scrisori, fotografii din arhive și cu arhive, materiale nepublicate până acuma sau care sunt ascunse prin arhive ale teatrelor și care așteaptă să fie digitizate. Povești ale unor vieți puse în slujba scenei, cu întorsături de situații și evocări nostalgice și care, puse cap la cap, ne dau dimensiunea a ceea ce ar trebui să fie secretariatul literar al unui teatru. „Faptul că au apărut schimbări majore în atribuțiile secretarului literar nu ar trebui să producă deloc uimire. Lumea este în continuă schimbare și fiecare trebuie să se adapteze la noile provocări pe care toate aceste metamorfoze le ridică. Problema este unde tragem linie, în așa fel încât să nu ne pierdem total identitatea, să nu ne transfigurăm complet, ci să creăm o punte de întâlnire între ceea ce am moștenit și ceea ce pretinde prezentul de la noi.”²

Unde ne sunt regizoarele (1964-1992) – expoziție și concept curatorial de Cristina Modreanu

<https://fem100.ro/expozitii/unde-ne-sunt-regizoarele-1964-1992/>

A fi sau a nu fi regizoare în România socialistă – argument curatorial

Trecutul se schimbă în funcție de întrebările pe care ni le punem. Uitându-mă înapoi, la trecutul teatrului românesc, mă întreb de ce atunci când caut regizoarele tot ce văd este un deșert din care apare la orizont un singur nume, ca un pelerin ars de soare călare pe o cămilă – Cătălina Buzoianu. Unde sunt „tovarășele ei de drum”, ca să folosesc o sintagmă populară în timpul regimului Ceaușescu, care le numea astfel pe femeile stând alături de bărbații care construiau socialismul? Ce a rămas în urmă în acel deșert și ce vom găsi sub dunele de nisip peste care suflă azi vântul uitării? Mă uit înapoi și mă întreb ce s-a întâmplat cu toate acele femei care au absolvit facultatea de regie de teatru și au sperat că asta înseamnă mai mult decât o diplomă, dar au sfârșit prin a nu avea o carieră, cel puțin nu una vizibilă, nefiind incluse în ceea ce generația mea a preluat drept „canonul teatral românesc”? Mă uit în urmă și nu pot să nu mă întreb „de ce?”. Cine a decis că ele nu merită să fie amintite? Cine a „rescris realitatea” și le-a lăsat afară, deoparte? Și cum poate fi remediată această eroare? Expoziția de față propune câteva răspunsuri la aceste întrebări.

Ce veți găsi în această expoziție? O analiză cantitativă și calitativă a prezenței regizoarelor în volume de cronici din perioada 1965-1977. Portrete de regizoare prea puțin cunoscute până acum, deși locul lor este fără îndoială în prim-planul istoriei teatrului românesc. (Magda Bordeianu, Gina Ionescu, Cristiana Nicolae). O selecție de materiale foto, video și audio care ilustrează contribuția regizoarelor la viața teatrală din România socialistă.

1.Sistemul teatrul patriarhal. Educația & Repartițiile. Numărul de absolvente ale secției de regie - (re)înființate după o pauză de câțiva ani în 1964 - din cadrul Institutului de Teatru din București a fost în fiecare an mai mic decât cel al absolvenților de sex masculin. În 1968 (prima promoție de după reînființarea secției) doar 2 din 8 absolvenți erau de sex feminin (Raluca Iorga și Anca Ovanez), în 1969 a fost un an mai bun, în care 4 din 6 absolvenți erau de sex feminin (și toate au reușit să practice meseria pentru care se pregătiseră: Magda Bordeianu, Gina Ionescu, Nicoleta Toia și Olimpia Varodi Arghir), în 1970 însă, doar 1 din 11 absolvenți era o femeie, care a avut însă o carieră mai importantă decât toți cei 10 colegi de sex masculin la un loc. Numele ei era Ecaterina Cătălina Buzoianu³ devenită în curând și profesoară la clasele de regie⁴. În anii 70 raportul rămâne în defavoarea absolventelor de sex feminin, în medie 1 din 5 (promoțiile de regizori aveau în medie 5 absolvenți anual⁵). Din păcate, mai puține absolvente decât

2. Adriana Popescu, *Ariel din spatele scenei* (Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2021), 4.

3. Vezi portretul Cătălinei Buzoianu în Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc: www.dmtr.ro

4. Informații provenind din volumul *Cassandra*, partea I (1957-1982), editura UNATC Press

5. 1968 - 9, 1969 - 6, 1970 - 11, 1971 - 3, regie-teatru doi ani 1970 - 1972 - 3, regie anul V 1972 - 3, regie anul IV 1973 - 4, regie anul IV - 4, regie anul V - 4, 1976 - 6, 1977 - 5, 1978-79 - 5, 1980 - 6, 1981 - 4, 1982 - 4.

absolvenți de dregie reușesc să creeze spectacole după absolvire și toate au au parte de o atenție redusă din partea criticii de specialitate. Statul socialist asigura absolvenților un loc de muncă după finalizarea studiilor, însă acestea erau indicate prin repartiții obligatorii, în funcție de nota obținută la absolvire, primii ani de muncă fiind obligatoriu să fie prestați acolo unde erai trimis de stat. În domeniul teatrului, fenomenul a avut și aspecte pozitive, grație repartiției unor întregi promoții în teatre nou înființate din toată țara s-au încheșat și structurat echipe de creație și au rezultat spectacole remarcabile. Pentru regizori nu existau repartiții ca pentru actori, așa încât, după despărțirea de echipele create în școală, găsirea unor echipe cu care să lucrezi nu era deloc ușoară. Pe fondul unei lipse de încredere pentru tinerii absolvenți, mult mai mare în cazul femeilor, cele mai multe regizoarea reușeau să lucreze mai puțin în teatre dramatice și mai mult în teatrele pentru copii și tineri, la Radiodifuziune sau, începând din 1956 la nou înființata Televiziune publică, ambele instituții fiind producătoare de spectacole de teatru.

2. Criticii. Reflectarea critică a creației regizoarelor. Volumele de cronici teatrale acoperind perioada 1965-1977, procentul de articole dedicate spectacolelor create de femei regizor este de sub 18%.⁶ Dincolo de aspectul cantitativ, analiza spectacologică reflectată în aceste cronici incluse în volume avansează o stereotipizare a receptării critice a intervenției regizorale și marginalizează explicit calitățile tipic feminine ale montărilor din această perioadă (le consemnează, dar le minimalizează sau chiar le desconsideră). În lipsa unor înregistrări ale spectacolelor respective, doar consemnările criticilor de teatru constituie baza refacerii traseului regizoral feminin de dinainte de 1989, în special în deceniile 60 și 70, iar numărul mic de cronici existente despre spectacolele regizoarelor din această perioadă se vede din perspectiva de azi ca o formă de discriminare implicită, o alta fiind analiza creațiilor lor printr-o grilă masculinizată, cu sau fără intenție. În ciuda discursului public oficial în care femeile erau constant declarate „egale cu bărbații”, în lumea teatrului exista un blocaj cu privire la promovarea acestora, dar și unul al receptării critice. Cronicile apăreau mai întâi în periodicele culturale ale vremii, care erau toate conduse de bărbați, iar unele dintre ele erau mai apoi publicate în volum. Ca să înțeleg mai bine cum erau selectate spectacolele despre care se scria și de ce atât de puține dintre producțiile despre criticii scriau în epocă erau semnate de femei, i-am pus câteva întrebări criticii de teatru Ana Maria-Narti⁷, activă în acea perioadă. Din răspunsurile ei reiese că în redacție femeile erau tratate egal cu bărbații din punct de vedere profesional, dar și că redactorii erau trimși de conducerea revistelor să vadă anumite spectacole. „La revista *Teatrul* ne bucuram de o relativă libertate, trăiam în anii 60 un fel de armistițiu politic câtă vreme Ceaușescu se lăsa convins de Dubcek. De fapt, revista era în întregime condusă de femei: împreună cu Ileana Popovici, Mira Iosif, Valeria Ducea ne împărțeam subiectele viitoarelor numere. Șefii erau bărbați, Șelmaru și Tornea - dar ei erau foarte încântați dacă noi, doamnele din redacție, ne conduceam singure.”⁸ Narti, care a colaborat cu săptămânalul *Contemporanul* și lunarul *Teatrul* în perioada 1958-1970 nu-și amintește exact cum se făcea „repartizarea cronicilor”, dar e de presupus că această decizie cu privire la care erau spectacolele demne de a fi văzute și consemnate în cronici era luată în principal de către conducătorii revistelor. Cronicara presupune că o explicație pentru numărul mic de regizoare remarcate stă chiar în organizarea internă a teatrelor în timpul comunismului: „De ce absolventele claselor de regie nu se bucurau în teatre de relativa libertate și de dreptul de a se conduce singure, de ce nu aveau privilegiile noastre din presă? Cred că explicația poate fi găsită în rutinele teatrelor. În viața teatrală de la noi și de pretutindeni, regizorii erau bărbați. Fenomene ca Arianne Mnouchkine sunt rare excepții în anii 60. Îmi închipui că cei mai mulți directori de teatru acționau conform rutinei - o forță majoră destructivă în teatru - când hotărau planurile de muncă ale stagiunilor. Nici măcar nu le trecea prin minte să pună la conducerea unui spectacol o femeie-regizor. Asemenea automatisme sunt greu de analizat deoarece purtătorii lor nu înțeleg cum și de ce acționează într-un anumit fel.”⁹ Un aspect important era și dinamica de putere dintre femeile și bărbații care lucrau în redacțiile culturale ale vremii. Dacă profesional se pare că exista un respect reciproc, o altă dimensiune a vieții de redacție era chiar “condiția femeii” ca obiect erotic, care de cele mai multe ori devenea un obstacol în calea afirmării profesionale. Când nu ești luată în serios pentru valoarea ta profesională și umană, ci ești văzută mai degrabă ca un accesoriu necesar, mai ales că trebuie respectate directivele de partid care prevăd ca femeile să aibă un „loc la masa presei”, e mai greu să-ți demonstrezi valoarea profesională. Același lucru era valabil și pentru celelalte meserii din teatru. Ana Maria Narti își amintește: „Dacă scriu despre poziția femeii în lumea scenei scriu mai ales despre atitudinea de superioritate automată a multor bărbați din profesiunile teatrale. Cred că nici nu își dădeau seama că ne priveau pe noi - femeile din teatru - ca obiecte inferioare ale sferei erotice. Profesional, eram de multe ori acceptate colegial

6. Analiza se bazează pe trei volume de cronici, unul semnat de o femeie - Mira Iosif, *Teatrul nostru cel de toate zilele* (București: Meridiane, 1977) -, celelalte două de bărbați - Andrei Strihan, *Contururi scenice* (București: Meridiane, 1975) și Radu Popescu, *Cronici dramatice* (București: Meridiane, 1974) - care includ un total de 198 de articole despre spectacole din întreaga țară, apărute în diferite periodice culturale între 1965-1977, înainte de a fi incluse în volum.

7. Vezi portretul Anei-Maria Narti în Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc: www.dmt.ro

8. Mesaj online de la Ana Maria Narti, 1 noiembrie 2022

9. Ibidem



și fără prejudecăți; dar în același timp ne vedeau ca pradă a poftelor și ca obiect al glumelor cu dublu înțeles”.¹⁰

3. Pledoarie pentru reechilibrarea canonului teatral. Analizând din punct de vedere calitativ percepția criticilor care au scris despre spectacole semnate de femei în perioada 1965-1977 am sintetizat tipurile de obiecții și tipurile de laude care se regăsesc în cronicile din cele trei volume la adresa spectacolelor create de femei. Reies câte două categorii din fiecare: la obiecții regăsim „caracterul popular” al spectacolului (joc colectiv, implicarea publicului, accentuarea dimensiunii comice, transformarea în musical) și „intervenția asupra textului”(licențele de traducere, transformarea versurilor în proză sau invers, colajul de texte, tăierea textului, rescrierea). La capitolul laude, găsim caracteristici masculine: „spectacol viril” (respectiv bine articulat dramatic, solid, cu scene de violență) și „coerență, ritm, structură” (ținută unitară, fără schimbări de ritm, fără surprize, altfel spus rigiditate și inflexibilitate). Sublinierile îmi aparțin. Pentru cine studiază azi fenomenul teatral și reflectarea critică a acestuia e clar că obiecțiile de atunci ar fi laudele de astăzi, fiindcă atât „caracterul popular” și elementele care îl compun, cât și variatele intervenții asupra textului sunt cât se poate de binevenite și constituie mărci ale originalității regizorale, asigurând succesul de critică și de public. Concluzia care se impune este că regizoarele criticate în anii 60-70 pentru aceste caracteristici ale spectacolelor lor erau, de fapt, în avangarda dezvoltării teatrului românesc, cu care criticii nu țineau pasul. Acestea fiind spuse, e limpede că aceste cronici trebuie supuse ele însele unei analize critice din perspectiva contemporană, fiindcă prejudecățile de care suferă, perspectiva misogină a unora dintre autori, cu alte cuvinte grila normativă rigidă aplicată acestor spectacole ne apare astăzi profund deformatoare. Aceste cronici au rescris realitatea scenei din timpul lor, prin omiterea unor creații care meritau consemnate, prin aplicarea unor filtre valorice profund afectate de o gândire stereotipizată. Ele (cronicile) sunt un instrument de privit înapoi în timp, un ochean întors, dar a cărui lentilă este blurată de mentalitățile epocii, de aceea cercetătorul de azi are datoria de a citi (și) printre rânduri, reconstituind întregul tablou din care fragmentele de imagine se desprind. Dacă aceste scrieri au stat cândva la baza formării „canonului teatral românesc”, atunci e cu atât mai evident că acest canon are nevoie de deconstruire și reformulare.

Pentru că, dincolo de cămila care se vede la orizont, e interesant ce aduce și furtuna de nisip care dezvelește dunele. Arhiva feministă de Teatru FEM100 beneficiază de o lectură performativă *Magda by Gianina* semnată și interpretată de dramaturga și regizoarea Gianina Cărbunariu. Spectacolul are la bază documente din arhiva regizoarei Magda Bordeianu, una dintre artiste a căror contribuție la istoria teatrului românesc a rămas puțin cunoscută. Printr-o abordare care îmbină cercetarea de arhivă cu propria experiență, Gianina Cărbunariu reconstituie povestea Magdei Bordeianu dintr-o perspectivă contemporană, filtrată prin amintirile ei de tânără regizoare formată în România post-comunistă. Lectura pune față în față două generații de artiști – cea afirmată în anii de după al Doilea Război Mondial și cea crescută în libertate după Revoluția din 1989 – și ridică întrebări despre libertatea de expresie și alegerile personale în contexte politice diferite. Avanzpremierea a avut loc pe 21 septembrie 2025, cu subtitrare în limba maghiară, în cadrul Festivalului de teatru contemporan drAMA, organizat de Teatrul „Tomcsa Sándor” din Odorheiu Secuiesc. Premiera oficială a urmat pe 29 septembrie 2025, la Casa de Cultură a Studenților din București – locul în care, în 1968, Magda Bordeianu, pe atunci studentă, a fondat Teatrul Podul, spațiu care a marcat generații de artiști.

Dramaturgia feminină românească între 1920 și 1948 – expoziție și concept curatorial de Anca Hațiegan

<https://fem100.ro/expozitii/dramaturgia-feminina-romaneasca-intre-1920-si-1948/>

Dramaturgia feminină românească înaintea Primului Război Mondial: pionerele

Începuturile literaturii dramatice feminine românești coincid cu cele ale prozei feminine autohtone, lucru pe care l-am realizat răsfoind cartea Biancăi Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* (2011). Volumul se deschide cu o trecere în revistă a precursorilor prozei feminine interbelice, printre care Constanț(i)a Dunca-Șchiau, Maria Flechtenmacher, Sofia Nădejde sau Constanța Hodoș¹¹. Or, aceste autoare au fost, totodată, pioniere ale dramaturgiei feminine românești, lor putându-li-se adăuga nume ca, în ordine alfabetică, Maria Baiulescu, Alice Basarab (Elvira Bogdan), Ana Ciupagea, Florica Coengiopol, Neli (Petronela) I. Cornea, Matilda Cugler-Poni, Maria Doboș, Maria Drăgan, Eufrosina Ion Adam, Elena Mureșanu, Ella Negruzzi, Maria Popescu, Riria (Coralia Xenopol), Maria H. Rosetti, Irina Sornea, Adelina Tăslăuanu, Elena Văcărescu, Zoe Verzea, Sofia Vlad-Rădulescu, Virginia Vlaicu și Adela Xenopol. Întâietatea pare să îi aparțină Constanț(i)ei Dunca-Șchiau, autoarea pieselor *Martira inimei*, dramă în 5 acte (Buc., 1870), jucată (conform informațiilor de pe pagina de gardă) în 14 mai 1870, la Teatrul cel Mare din București (viitorul Național), și a comediei într-un act *Motiv de despărțenie*

10. Mesaj online de la Ana Maria Nartî, 1 noiembrie 2022

11. Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* (București: Cartea Românească, 2011), 16–19.

sau *Deputatul mut* (Buc., 1871), reprezentată la Teatrul „Pastia” din Iași în 1890¹². Mariei Flechtenmacher i se jucase un tablou omagial, *Recunoștința orfanului*, încă în 1867, de către fetele aflate în grija Azilului Elena din București. Acesta a fost inclus de autoare într-un volum de *Poezii și proză „dedicate pensionatelor din România”* (Buc., 1871), în care se mai găsește și un vodevil într-un act, *Gelozia orfanei*. Înainte de Marea Unire puține sunt femeile ale căror piese au fost reprezentate pe marile scene ale țării. De la proclamarea independenței României (1877) și până la sfârșitul Primului Război Mondial, doar Ana Ciupagea (cu *Noaptea de Paște* și *Actul al V-lea*), Constanța Hodoș (cu *Aur și Mântuire*), Maria H. Rosetti (cu *Valurile iubirei*), Claudia Millian (cu *Masca*) și Ella Negruzzi (cu *O viață pierdută*) s-au regăsit pe afișul Teatrului Național din București¹³. La acestea se adaugă Carmen Sylva, adică Regina Elisabeta (cu *Vârful cu dor*, *În ziua scadenței* și *Marioara*), al cărei statut i-a îngăduit, bineînțeles, să se bucure de o atenție specială și de un tratament preferențial. Publicista de origine italiană Clelia Bruzessi a figurat și ea pe afișul Naționalului bucureștean cu o localizare (*Căpitănia de un ceas*).

Dramaturgia feminină după Primul Război Mondial: efervescență

Lucrurile s-au îmbunătățit vizibil în intervalul de la Marea Unire până la instalarea regimului comunist, dacă ne luăm după numărul de autoare dramatice autohtone jucate în această perioadă la Naționalul din capitală: Igena Floru (cu *Fără reazem*), Hortensia Papadat-Bengescu (cu *Bătrânul și Lulu*, dramatizare după romanul omonim al lui E. Lovinescu), Ticu Archip (cu *Inelul*, *Luminița*, *Gură de leu* și *Maria Baskirtseff*, prelucrare și adaptare după jurnalul scriitoarei cu același nume), Zoe Verbiceanu (cu *Rikki-tikki-tavi* și *Nastratin Hogea*), Lucreția Petrescu (cu *Păcatul*, *Anuța*, *Puiul de lup* și *Joc primejdios*), Ștefania Zottoviceanu (cu *Ucenicul vrăjitor*), Claudia Millian (cu *Rozina*, *Șapte găște potcovite*, *Vreau să trăiesc* și *Fericirea mea*), Nella Stroe (cu *Harap-Alb*, dramatizare după basmul lui Creangă), Mărgărita Miller-Verghey (cu *Prințul cu două chipuri*, după o poveste de Eufrosina Pallă), Marietta Sadova și Lucia Demetrius (cu dramatizarea romanului *Suferințele tânărului Werther*, ultima revenind apoi cu *Turneu în provincie*), Adriana Kiseleff (cu *Nu te iubesc*), Aida Vrioni (cu *Suflete în vâltoare*), Lucia (și Aurel) Șerbănescu (cu *Într-o vară la moșie*), Sandra Cocorăscu (cu *Surorile Aman* și *Când a iubit Loreley*), Sorana Țopa (cu *Călătorie-n întuneric*) și Ana Luca (cu *Pe drumul soarelui*). Anul 1943 a fost unul de apogeu din acest punct de vedere, căci toate cele trei premii acordate de către comitetul teatrului pentru piesele reprezentate în stagiunea curentă le-au revenit unor femei: Sorana Țopa (cu *Călătorie-n întuneric*), Sandra Cocorăscu (cu *Surorile Aman*) și Ana Luca (cu *Pe urma soarelui*)¹⁴. (De notat că două dintre ele, Sorana Țopa și Ana Luca, erau angajatele Naționalului, în calitate de actrițe). Lista dramaturgelor active cu precădere în intervalul 1920-1948 este, însă, mult mai lungă. Pe lângă numele deja menționate, le mai amintesc, în ordine alfabetică, pe: Elena Aciu, Minerva Alexandrescu, Margareta Aligher, Anna Alteliu, Aralda Arad (pseudonimul Hortensiei Buzdugan), Laurenția Bacalbașa, Maria Băilescu, Maria Brebenaru (care semna mai toate piesele împreună cu Heraclia Dumitrescu), Ernestina Brădișteanu, Zoralia Bucureanu, Lucia Calomeri, Sarina Cassvan, Gabriela Călugăru, Ecaterina Cerchez, Agathe Cocos, Eliza V. Cornea, Ionela Crețulescu, Elena Cupărescu, Liliana Delescu, Ernestina Dragomirescu, Maria Drăgan, Victoria Drossu, Mariana Dumitrescu, Maria Enăchescu, Coca Farago, Elena Farago, Alice Gabrieleanu, Veronica Graur, Profira Groholschi, Cecilia Halunga, Titela Haque, Lia Hart, Lia Hârsu, Lucreția Helgiu, Elena Herovanu, Rallu Iconomu, Maria Ortansa Ionescu, Sultănică Ionescu, Elena Isachievică, Silvia Langu, Irina Lecca, Elena Lungu, Emilia Marghescu, Lucia Mărculescu, Apriliana Medianu, Maria Neagu, Natalia Negru, Sabina Paulian, Paula Petrea, Aurelia Pop-Florian, Adina Popescu Piperescu, Florica Rădulescu, Izabela Sadoveanu, Profira Sadoveanu, Constanța Spirtaru, Henriette Yvonne Stahl, Alice P. Sturdza, Ana Gheorghe Tănăsescu și Gallia Tudor (pe numele ei real Galina Georgescu).

Dramaturge intrate în istoriile literare și teatrale

Marii critici literari ai perioadei, E. Lovinescu și G. Călinescu, au reținut, însă, pentru posteritate numai câteva nume de autoare dramatice, iar selecția lor valorică rămâne, în opinia mea, în mare parte, valabilă. Astfel, în *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, discutând despre „evoluția poeziei dramatice după război”, Lovinescu se oprește la următoarele dramaturge: Igena Floru, Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Lucreția Petrescu și Claudia Millian. La rândul său, G. Călinescu, în *Istoria...* sa, din 1941, se referă la dramaturgia scrisă de Hortensia Papadat-Bengescu, Claudia Millian, Igena Floru, Lucreția Petrescu, Ticu Archip, Lucia Demetrius. În *Literatura română între cele două războaie mondiale*, publicată câteva decenii mai târziu, între 1972 și 1975, Ov. S. Crohmălniceanu nu reține, în schimb, în secțiunea dedicată dramaturgiei (din volumul al III-lea), nici o femeie-

12. Carmen Daniela Caraiman – în *Aspecte ale dramaturgiei feminine românești* (București: Editura Pro Universitaria, 2012), 13, după știința mea, prima lucrare dedicată dramaturgiei feminine de la noi – o menționează printre înaintașe și pe „Ioane Răducănescu”, cu piesa *Căsătoria Esceleței Sale Comptelui Frideric de Hohenzollern Fiul Altesei Sale Conradin VII* (Iași, 1870). În catalogul BCU Iași, piesa aceasta figurează, însă, sub numele Ioan Răducănescu.

13. Vezi „Piese românești jucate la Teatrul Național – De la 1877 până azi –”, în *Rampa*, 18, nr. 5204, luni, 22 mai 1935, pp. 3-4.

14. *bidem*. Vezi și Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VII-VIII (București: Editura Minerva, 1978, 1981).



dramaturg. Singurele referiri la literatura dramatică feminină apar în volumul despre proză, acolo unde criticul discută opera Hortensiei Papadat-Bengescu și a lui Ticu Archip. În schimb, I. Negoitescu, în *Istoria literaturii române, vol. I (1800-1945)* (1991), nu discută defel dramaturgia feminină dintre cele două războaie mondiale. De asemenea, *Istoria critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu (ed. I, 2008) nu conține nici măcar o mențiune cu privire la literatura dramatică feminină interbelică. De altfel, singura autoare comentată de către critic din această perioadă e Hortensia Papadat-Bengescu, dar doar în calitatea ei de prozatoare. În ce privește istoriile teatrului și ale dramaturgiei, exceptând marea operă a lui Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică* (1961-1981), în opt volume, în care autorul înregistrează ce se întâmplă în teatre stagiune de stagiune (de la începuturi până în 1950), cea mai generoasă cu dramaturgia feminină românească e *Istoria teatrului în România* (1965-1973), publicată sub egida Academiei Republicii Socialiste România, lucrare alcătuită de un colectiv de cercetători avându-l în frunte, ca redactor responsabil, pe Simion Alterescu. Aici, selecția (din volumul al treilea și ultimul, acoperind perioada 1919-1944) le include pe: Lucreția Petrescu, Claudia Millian, Hortensia Papadat-Bengescu, Igena Floru, Ticu Archip, Sandra Cocorăscu, Ana Luca și Sorana Țopa. Este grupajul cu care am rezonat cel mai mult, după cum vor putea constata exploratorii acestei expoziții. Virgil Brădățeanu, autor al unei *Istории a literaturii dramatice românești și a artei spectacolului* (1966-1982), tot în trei volume, se oprește (în volumul al II-lea, din 1978) la patru nume de autoare dramatice interbelice: Hortensia Papadat-Bengescu, Claudia Millian (-Minulescu), Lucreția Petrescu și Coca Farago. Iar Mircea Ghițulescu, în *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (ed. II, 2008), scrie despre Aralda Arad, Claudia Millian, Lucreția Petrescu, Gallia Tudor și Sorana Țopa. Merită amintită aici și antologia *Dramaturgia românească în interviuri* (1995-1997), în cinci volume, alcătuită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, în care dramaturgii și dramaturgele figurează în ordine alfabetică, fiecare cu o fișă bibliografică a creației dramatice. Din perioada care ne interesează, sunt prezente aici următoarele autoare: Ticu Archip, Sandra Cocorăscu, Ana Luca, Margareta Miller-Verghi, Claudia Millian, Lucreția Petrescu, Sorana Țopa și Ștefania Zottoviceanu Rusu.

Ce veți găsi în această expoziție?

În vederea alcătuirii expoziției de față m-am oprit la douăzeci de autoare dramatice cu piese apărute în volum, intenția inițială fiind să îi ofer publicului un mic dicționar de dramaturge active în România în perioada de la sfârșitul Primului Război Mondial și până la instalarea regimului comunist și, pe cât posibil, o antologie de texte dramatice semnate de aceste autoare. Proiectul s-a dovedit prea ambițios pentru posibilitățile tehnice și financiare ale echipei proiectului FEM100, așa că a trebuit să mă limitez la zece dramaturge pentru prezentările *in extenso*, iar pe celelalte zece să le prezint foarte pe scurt, cu speranța că voi putea valorifica ulterior întregul material adunat (dacă vom beneficia de finanțare pentru continuarea lucrului la *Dicționarul multimedia al teatrului românesc*, www.dmr.ro, în coordonarea Cristinei Modreanu, cea care ne-a implicat și în proiectul FEM100). Prin urmare, veți găsi în această expoziție, în secțiunea „Sub lupă”, prezentări extinse ale următoarelor dramaturge active în România în intervalul 1920-1948: Ticu Archip, Sandra Cocorăscu, Igena Floru, Ana Luca, Claudia Millian, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucreția Petrescu, Gallia Tudor, Sorana Țopa și Aida Vrioni. Prin prezentare extinsă înțeleg o fișă de dicționar, cu repere biografice și bibliografice, fotografii, scurte descrieri de piese, texte dramatice și cronici, precum și link-uri la alte site-uri care conțin materiale legate de autoarea în cauză. În alcătuirea prezentărilor Soranei Țopa și a Aidei Vrioni am beneficiat de ajutorul criticului Ion Vartic (care și-a dat acordul să-i reproduc un articol de dicționar despre Sorana Țopa), respectiv al doamnei Monica Negri, de la Arhivele Naționale ale României (care mi-a furnizat date și materiale legate de Aida Vrioni). Criteriul principal de selecție a fost cel estetic, dar, în cazul Galliei Tudor, mărturisesc că mai atractivă decât opera ei dramatică mi s-a părut povestea vieții sale, pe care vă las să o descoperiți singuri, accesând pagina ce îi este dedicată. Cu regret a trebuit să mă limitez la o prezentare pe scurt (vezi secțiunea „Din avion”) a următoarelor dramaturge: Elena Aciu (prolifică autoare de piese pentru copii), Aralda Arad (autoarea unei unice piese, exotice), Maria Banuș (care face trecerea spre dramaturgia realist-socialistă), Maria Brebenaru (altă autoare prolifică de piese pentru copii, semnate împreună cu colega ei, institutoarea Heraclia Dumitrescu), Eliza V. Cornea (autoare de piese religioase), Lia Hârsu (autoare de piese pentru copii), Magda Isanos (autoarea unei unice piese, o dramatizare după romanul *Crăișorul Horia* al lui Rebreanu, scrisă în colaborare cu soțul ei, scriitorul Eusebiu Camilar), Adina Popescu Piperescu (autoare de piese istorice în versuri, fiică a lui Nicolae V. Piperescu, scriitor minor la rândul său, căzut eroic în luptele din Primul Război Mondial), Alice Sturdza (actriță, parteneră de viață și de scenă a lui Petre Sturdza, dar și autoare dramatică și (mai) interesantă memorialistă) și simpatica Zoe Verbiceanu (excelentă traducătoare și adaptatoare, autoarea unor comedii inspirate de *Cărțile junglei* și de poveștile despre aventurile lui Nastratin Hogeia). Prezentările „din avion” conțin date despre anul nașterii și al morții autoarei în cauză (în caz că le-am putut obține), o fotografie (fie tip portret, fie de copertă, când nu am reușit să identific nici un portret al autoarei), lista pieselor tipărite și link-uri la texte dramatice, în măsura în care acestea sunt disponibile online. Din cele douăzeci de autoare prezente în expoziție, unsprezece figurează în *Dicționarul general al literaturii române*, publicat sub egida Academiei Române, și/sau în *Dicționarul scriitorilor români*, coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu. E vorba de Ticu Archip, Igena Floru, Claudia Millian, Hortensia Papadat-Bengescu,

Lucreția Petrescu (prezentă doar în *Dicționarul general...*), Sorana Țopa, Aida Vrioni (doar în *Dicționarul general...*), dintre cele incluse în secțiunea „Sub lupă”, și de Maria Banuș, Lia Hârsu (doar în *Dicționarul general...*), Magda Isanos și Zoe Verbiceanu, dintre cele din secțiunea „Din avion”. Poate e interesantă pentru vizitator și informația că trei autoare dintre cele prezente în expoziție, și anume Aralda Arad, Adina Popescu Piperescu și Gallia Tudor, nu au fost reprezentate niciodată. (Un act dintr-o piesă a Galliei Tudor a fost, totuși, jucat, de niște elevi, în 2019, la Sibiu.) Nici piesele Mariei Banuș de dinainte de 1949 nu au fost vreodată reprezentate. Alte dramaturge dintre cele incluse în expoziție, în principal autoarele de piese pentru copii, au fost reprezentate doar de către eleve și elevi sau de amatori.

Las considerațiile critice pentru altă ocazie. Prin această expoziție mi-am propus, în primul și în primul rând, să îi dau eventualului vizitator o idee despre bogăția și diversitatea dramaturgiei feminine din perioada avută în vedere. Aceasta se pretează la analize de tot felul: tematice, stilistice, sociologice ș.a.m.d. Pentru aceasta, teritoriul dramaturgiei feminine românești trebuie, însă, mai întâi, cartografiat, căci el e, încă, în mare parte, teritoriu necunoscut și, pe nedrept, ignorat, deși extrem de fertil.

„Numai” teatru de păpuși (1949-2025) – expoziție și concept curatorial de Delia Gavlițchi

<https://fem100.ro/expozitii/numai-teatru-de-papusi-1949-2025/>

Contextul în care activăm ca artiști și artiste nu este lipsit de importanță. Iar atunci când conceptul de intersecționalitate (modul în care genul, rasa, clasa socială, vârsta, naționalitatea etc. dau naștere unor forme particulare de dominație și subordonare) se regăsește în zona de activare artistică, atunci mediul se complică, iar parcursul pentru a fi văzută, auzită și validată ca artistă pe scena teatrului din România devine un demers aproape sisific.

În această expoziție

În această expoziție, am ales să documentez foarte puține dintre multele prezențe feminine care au activat în teatrul de păpuși, din momentul de *boom* al înființării instituțiilor de profil din țară și până în prezent. Procesul de selecție a fost unul dificil. La începutul cercetării, mi-am concentrat atenția asupra originilor teatrului de păpuși în România. Intuitiv, mi-am fixat pentru o vreme atenția către portretele creatoarelor care sunt menționate frecvent de breasla păpușarilor din țară, precum Margareta Niculescu, Vera Mora, Daniela Anencov, Lucia Calomeri, Rene Șaraga (Silviu), Zaița-Brândușa Silvestru, Irina Niculescu, Cristina Pepino și altele. Însă, la o analiză geografică, am observat că activitatea lor era concentrată preponderent în zona Capitalei, în timp ce teatrul de păpuși este, de fapt, asociat cu periferia scenei teatrale din România. Astfel, am ales să mă opresc asupra figurilor care au reușit să creeze o notă distinctă din „periferia periferiei”. În afara Bucureștiului, se găsesc o multitudine de artiste despre care s-a scris prea puțin în pofida rezultatelor excepționale obținute. Aceste artiste, adesea marginalizate, contribuie într-un mod semnificativ la dezvoltarea teatrului din România. Rog presa de specialitate să le scoată din conul de umbră sub care se află de prea multă vreme. Am dorit să organizez o expoziție care să includă creatoare de la momentul de vârf al instituționalizării teatrelor de păpuși și până în prezent, având speranța că revizitarea trecutului va genera schimbări în atitudinea actuală sau viitoare față de teatrul de păpuși în general și față de cel feminin, în particular. Portretele femeilor din expoziție au fost selectate dintr-o perspectivă subiectivă. Acestea au fost plasate la periferie din mai multe unghiuri: atât în raport cu scena culturală din România (activând în teatrul de păpuși), cât și din perspectivă socială, etnică și geografică (provincială). M-a interesat ca, în expoziția de față, să documentez nu doar rezultatele artistice ale acestor creatoare, ci și să ofer vizitatorului o perspectivă asupra oamenilor care sunt sau au fost aceste femei: mame, iubite, prietene, fiice etc., fragmente din viață care au contribuit la devenirea lor ca artiste și la definirea universului spectral. Expoziția urmărește, prin cuvânt, parcursul vieții fiecărei creatoare și, prin imagini, ne face cunoștință cu viața lor privată și cu universul artistic. Cu ajutorul materialelor audio și video, ne apropiem mai mult de prezența lor, având posibilitatea să le ascultăm, să le privim și să le urmărim gesturile, grimasele, felul în care își articulează ideile, dialectul... Mona Marian (Chirilă), poate cea mai vocală dintre artiste curatoriate, spunea fără perdea că „... figura lui Ildikó Kovács este una pregnantă, incendiară, ca marile figuri ale teatrului românesc, deși azi ea e uitată, parcă neanunțată vreodată. De ce acest destin? Pentru că Ildikó era un artist marginal într-o Românie șovină, misogină, comunistă. În această Românie devastată era o adevărată obrăznicie să fii maghiar, femeie, artist.”¹⁵ Titlul care însoțește această expoziție, „Numai” teatru de păpuși, este preluat de la regizoarea Kovács Ildikó, deoarece adverbul „numai” a apărut de-a lungul carierei sale ca un leitmotiv. Cuvântului de obicei i se asociază lucruri mărunte.

„Numai” regizoare autodidactă

Kovács Ildikó s-a pensionat în anul în care eu m-am născut. Discursul ei era, paradoxal, similar cu ideile pe care încerc să le expun eu astăzi ca artistă contemporană. Vocea ei a existat în comunitatea culturală din România, dar undeva valorile pentru care a militat pare că s-au pierdut. Observ că o viață de om, dedicată artei, nu este de ajuns pentru a

15. Szebeni Zsuzsa, *Kovács Ildikó, regizor de teatru de păpuși* (Cluj-Napoca: Asociația Puppet Media, 2018), 330.



lăsa o amprentă care să persiste suficient timp, astfel încât să se întipărească adânc în memoria comunității. Poate dacă i s-ar fi permis să dezvolte și o carieră didactică, în prezent scena teatrului românesc ar fi arătat un pic diferit. Astăzi există dispute cu privire la comunitatea etnică pe care a reprezentat-o Kovács Ildikó. A fost o artistă de etnie maghiară, dar acest lucru nu o face să fie mai puțin relevantă pentru dezvoltarea teatrului de animație din România. Actrița și profesoara Kisó Kata Palocsay spune că „nu m-am întâlnit cu o persoană mai deschisă la diversitate, atât în viața personală cât și în cea profesională, diversitate nu numai etnică, dar și de vârstă, gândire, etc.”¹⁶

„Numai” regizoare femeie

Sunt absolventă a unei generații de regizori și regizoare coordonată de Mona Marian (Chirilă). Cea mai pregnantă amintire cu dânsa nu este de la absolvire sau din perioada în care am fost angajată la teatrul pe care îl conducea, ci de la prima oră de curs, când, privind cinci tinere studente, ne-a spus, hotărâtă și cu o oarecare tristețe, că dacă ne dorim să practicăm meseria de regizor, atunci va trebui să ne transformăm în bărbați, „căci urmează să intrăm într-o lume al dracului de misogină”. Mona Marian știa să se impună bărbătește atât în fața angajaților, cât și în fața artiștilor de la scenă. Cu toate acestea, cariera ei a fost dominată de frustrare și de dorința de a fi văzută și validată de breasla teatrului românesc. În anul 2008, la TVR Cluj, în emisiunea *Artdelenisme*, Mihai Măniușu spunea „... mi se pare însă că ea este într-un con de umbră al cronicarilor, al criticilor de specialitate în mod complet nejustificat ...”¹⁷ În spatele figurii autoritare se afla o femeie care a muncit mult, și-a căutat locul și a dat din coate pentru a fi văzută. Își dorea să se scrie despre spectacolele ei, ca acestea să participe la multe festivaluri și să se joace timp îndelungat pe scenele unde au fost montate. Niște aspirații uzuale pentru un artist. Dar toate lucrurile acestea s-au întâmplat cu atenția reținută oferită unei artiste femei, într-o lume unde cultura este definită, criticată și dezvoltată, nu de puține ori, din perspectivă masculină. Dacă Kovács Ildikó spunea că „morala la paravan te obligă la modestie și umilință artistică”¹⁸, scenografa Gina Tărășescu-Jianu și-a început cariera deconstruind acest paravan. Fără să cunoască, la momentul respectiv, prea multe despre lumea animației, a renunțat la paravanul în spatele căruia au fost ascunse atât de multe artiste și le-a oferit ocazia, prin conceptul scenografic, să iasă în față. Gina Tărășescu-Jianu este printre puținele artiste care au activat cu precădere în teatrul de păpuși, dar care, după 48 de ani de carieră, a primit validarea breslei prin obținerea premiului UNITER pentru întreaga carieră.

Jucați teatru „numai” copiilor

„Nu cred că există teatru pentru copii sau pentru adulți. Există doar teatru.”¹⁹ spune doamna Gina Tărășescu-Jianu. Mulți critici care au scris despre artiștii din teatrul de păpuși asociază adesea femeile din acest domeniu cu expresia „suflet de copil”, sau cu alți termeni care evocă inocența, sensibilitatea și delicatețea specifică copilăriei. Cu toate acestea, nu am întâlnit o astfel de etichetă aplicată vreunui bărbat care activează în teatrul de animație. „Suflet de copil” sugerează, practic, că ludicitatea este văzută ca o trăsătură exclusivă a copilăriei așadar, prin ricoșeu, asociată femeilor. Curiozitatea față de viață, plăcerea de a descoperi lumea înconjurătoare și gândirea fantastică sunt trăsături care nu sunt recunoscute ca fiind caracteristici ale adulților. Iar dacă aceste trăsături sunt totuși necesare în arta păpușăriei, ele sunt în general asociate femeilor. Dar, „teatrul de păpuși, nu e numai pentru copii, a fost pentru copii doar în secolul XX, în restul istoriei lui a fost numai pentru adulți.”²⁰

Expoziția se completează cu încă două figuri aflate în etape diferite ale carierei: una la sfârșitul acesteia, iar cealaltă la început. Maria Gornic este o artistă complexă și discretă în spațiul public, care a dedicat mult timp muncii sale, adesea în detrimentul vieții familiale. Deși este probabil una dintre cele mai longevive actrițe mânăuitoare, ea nu beneficiază de recunoașterea și validarea meritate din partea breslei. Tomos Tünde este o scenografă introvertită, profund dedicată muncii sale, investind o mare pasiune în fiecare obiect pe care îl creează. Totuși, adesea rămâne în umbra altor figuri mai vizibile, având o prezență prea discretă în spațiul public. Este o femeie de etnie maghiară, mamă singură, originară din provincie, care lucrează în atelierele prăfuite ale teatrelor de păpuși din țară. Comparativ cu bărbații, femeile au o înclinație mai ridicată către pedagogie. Să fie oare o coincidență că majoritatea femeilor documentate aici au căutat un context pentru a preda, dar doar una dintre ele a și reușit să o facă? Comparativ cu bărbații, observ că femeile au o înclinație pentru a dezvolta parteneriate artistice. De exemplu, regizoarea Mona Marian, compozitoarea Corina Sîrbu și scenografele Gina Tărășescu-Jianu și Carmencita Brojboiu au stabilit astfel de legături, bazate nu doar pe o relație profesională, ci și pe o profundă prietenie. Până și astăzi,

16. Dialog via Facebook.

17. YouTube, videoclip, „Artdelenisme – Mona Chirila”, postat de TVR Cluj, 5 minute, <https://www.youtube.com/watch?v=UKVo8rQ6j6c>.

18. Zsuzsa, 116

19. Raluca Tulbure, „Cu fiecare spectacol incepi altă viață”, *Teatrul azi*, nr. 7, 8, 9, 2013, pp. 65–71

20. Zsuzsa, 98.

Gina Tărășescu-Jianu în spațiul public se referă la Mona Marian ca fiind „scumpa mea prietenă Monica”.²¹ Asigurăm generația trecută că le urmăim exemplul. Azi, dramaturga Ana Cucu-Popescu susține că munca în „teatrul pentru copii este o formă de susținere reciprocă și nu o luptă a ego-ului”.²² Ca ultim gând în argumentul acestei expoziții media, mă întreb dacă afirmația lui Kovács Ildikó – „pentru cei mai mulți, statutul de păpușar e doar un refugiu”²³, se aplică pentru artiste de față. A fost oare o alegere să activeze în teatrul de păpuși dintr-o dorință profundă, în ciuda conotațiilor depreciative care au însoțit și însoțesc acest domeniu, sau au găsit aici un refugiu, un cadru artistic în care li s-a permis să existe? Și abia mai apoi s-a instalat pasiunea pentru teatrul de păpuși, care le-a determinat să persiste, să experimenteze și să dezvolte această formă de teatru pe teritoriul României.

Rădăcini.Ramuri.Repere. O explorare multimedia a genealogiei profesoarelor de actorie din România expoziție și concept curatorial de Mihai Pedestru și Raluca Sas-Marinescu

<https://fem100.ro/expozitii/radacini-ramuri-repere/>

De ce o genealogie a profesoarelor de actorie?

Acest proiect s-a născut dintr-o curiozitate simplă: ce urme lasă, peste timp, pedagogia teatrală? Cine sunt femeile care, în tăcere sau în umbră, au format generații întregi de actori și actrițe? Am pornit de la două ipoteze: că nu există linii exclusiv feminine în pedagogia vocațională românească, ceea ce s-a dovedit a fi fals, și că instituțiile de profil nu își păstrează memoria vie, ceea ce s-a dovedit a fi adevărat. Arhivele sunt incomplete, adesea inexistente, inundate în pivnițe sau roase de șoareci. Istoriile personale dispar odată cu generațiile. Școlile de teatru din România, indiferent de limbă, nu își asumă rolul de păstrătoare ale propriilor tradiții pedagogice. Munca la această expoziție a fost una de reconstrucție migăloasă, adesea intuitivă. În lipsa unor surse oficiale coerente, am apelat la mărturiile personale, rețele informale, fragmente de memorie. Din acest motiv, am ales să ne concentrăm doar pe profesoarele de arta actorului – nu pentru că celelalte discipline (vorbirea, mișcarea, canto) ar fi mai puțin relevante, ci pentru că nu am avut, pur și simplu, acces la date suficiente pentru a le include onest.

Modelul pedagogic predominant în România este cel al „maestrului de clasă”: fiecare a învățat „la cineva”. Genealogiile se construiesc astfel, de la prezent spre trecut, printr-o succesiune de legături directe între student și profesor. Există, desigur, și rupturi, uneori din dorința de a nega apartenența, alteori din lipsa informațiilor. Aceste goluri ne-au forțat să săpăm mai adânc. Nu ne-am propus să oferim o imagine exhaustivă. Aceasta nu este o enciclopedie, ci o hartă parțială a unor filiații vii. Am pornit de la prezent, primăvara anului 2025, și am urmărit drumurile înapoi, până când firele s-au stins sau s-au înnodat în numele fondatoarelor și fondatorilor: Aristizza Romanescu, Lili Poór, Matei Millo, Beate Fredanov, Agatha Bârsescu... Ca o observație personală, care doar întărește ceea ce s-a mai scris deja, cronică de teatru din România nu s-a ocupat atent decât de text, uneori de estetica spectacolului și rar de actor. Căutările noastre pentru a afla detalii despre câte o actriță sau un actor, au scos la iveală situații uneori de neînțeles: actrițe importante, care au făcut carieră din roluri secundare, au dedicat câte un rând în câte o cronică, în cel mai bun caz. De multe ori ele apar doar menționate în caseta tehnică a spectacolului. Sau interviuri întregi, pline de viziuni pedagogice luate profesorilor actori în pandant cu interviuri frivole despre menținerea siluetei luate partenerelor acestora, care au un merit cel puțin egal în construcția didactică a unei școli.

Ce veți găsi în această expoziție

Expoziția este gândită ca o experiență de navigare multimedia. Fiecare nume se leagă de alt nume, fiecare drum duce spre alt drum. Genealogiile urcă înapoi în timp, uneori până înainte de 1900, închizându-se acolo unde apar începuturile: fondarea unei școli, întoarcerea din străinătate, tăcerea definitivă. Am construit fiecare portret pedagogic la intersecția a patru repere: imaginea fizică (o fotografie), un set minimal de date biografice, un text semnificativ (scris de sau despre persoană) și rețeaua de relații pedagogice în care a fost implicată. Nu am „triangulat”, ci am preferat un model în patru puncte, o structură care oferă atât ancoraj, cât și profunzime. Am optat să menționăm doar anul nașterii fiecărei persoane, convinși că moștenirea pedagogică transcende durata vieții biologice. Ceea ce rămâne e metoda, gestul transmis, viziunea pedagogică însoțită de generații. Fiecare pagină conține o imagine și un citat, fie din scrierile proprii, fie din cronici, interviuri sau mărturiile despre crezul artistic al persoanei respective. În prea multe cazuri, aceste informații de bază lipsesc sau sunt greu de găsit. Cu excepția notabilă a Bucureștiului, foștii profesori din celelalte centre universitare nu beneficiază de vizibilitate; lipsește, încă, o cultură a păstrării memoriei celor care nu au reușit, sau nu au vrut, să devină vedete ale capitalei. În ciuda tuturor eforturilor noastre, această expoziție poate conține erori. Au existat situații în care trei surse oficiale ofereau trei ani de naștere diferiți. Unii artiști și-au mascat într-adins filiația. Alții și-au construit filiații paralele.

21. Anaid Tavitian, *Eugenia Tărășescu-Jianu scenograf* (Constanța: EX Ponto, 2018), 5.

22. Interviu realizat în scopul realizării acestei expoziții.

23. Zsuzsa, 110.



Avantajul unui produs multimedia e că e într-o continuă stare de flux. Rugăm, astfel, publicul să ne transmită corecțiile necesare și le vom integra cu celeritate și grație. Această genealogie este, în fond, un gest de recunoaștere. Un efort de a numi, de a așeza în lumină. Totodată, este și o oglindă care ne arată cine sunt și de unde vin femeile care, astăzi, țin în mână educația viitoarelor actrițe și a viitorilor actori. Pentru a ne înțelege prezentul trebuie să ne putem chestiona critic trecutul, iar pentru a putea face asta ar fi fost foarte util să nu ni-l fi șters, atât de des, cu buretele.

„Direcțiuni feminine în teatrul interbelic” – expoziție și concept curatorial de Ivona Tătar Viștraș

<https://fem100.ro/expozitii/directiuni-feminine-in-teatrul-interbelic/>

Recuperarea simbolică a directoratelor feminine în teatrul interbelic românesc

Într-o epocă în care scena teatrală românească pulsa de efervescentă artistică și căutări de limbaj scenic modern, rolul femeilor în configurarea acestui peisaj complex a fost adesea redus la dimensiunea interpretativă. Existența unor femei care au depășit granițele rolului de actriță și au devenit lideri de trupă, regizoare și administratoare de companii teatrale a fost rareori analizată în profunzime, iar contribuțiile lor la consolidarea teatrului interbelic modern rămân, în mare parte, insuficient recunoscute. Această expoziție digitală își propune să recupereze simbolic trei astfel de figuri remarcabile – Maria Filotti, Maria Ventura și Dida Solomon Callimachi, care au condus companii teatrale particulare într-un context artistic și social plin de provocări. Ele nu sunt incluse aici doar pentru meritele lor scenice, ci pentru modul în care au modelat instituții artistice în miniatură, asumându-și roluri de conducere într-un domeniu dominat structural de bărbați. Alegerea acestor trei personalități se bazează pe unicitatea fiecărei viziuni artistice și manageriale, pe capacitatea lor de a crea echipe, de a construi repertorii coerente și de a menține trupe într-un climat teatral instabil și competitiv.

Absențe justificate, prezențe necesare

Expoziția nu își propune o sinteză exhaustivă a tuturor femeilor care au deținut poziții de conducere în teatrul interbelic. Din această perspectivă, două dintre cele mai cunoscute nume ale epocii, Lucia Sturdza Bulandra și Marioara Voiculescu sunt absente în mod deliberat din selecția expozițională. În cazul Luciei Sturdza Bulandra, vastitatea și complexitatea activității sale, atât ca actriță, cât și ca directoare a uneia dintre cele mai longevive și coerente trupe particulare, reclamă un tratament de sine stătător, greu de încadrat în limitele narative ale acestui format. În ceea ce o privește pe Marioara Voiculescu, modelul său de conducere teatrală, axat în mare parte pe figura centrală a actriței-vedetă, se suprapune parțial cu modelele deja prezentate în alte secțiuni ale expoziției, fiind astfel subsumat unor paradigme teatrale deja expuse. Prin contrast, Maria Filotti, Maria Ventura și Dida Solomon Callimachi oferă o diversitate de abordări teatrale și manageriale care pot fi urmărite coerent și comparativ. Ele devin simboluri ale unei gestiuni artistice feminine plurale, în care coexistă autoritatea estetică, preocuparea pedagogică, selecția repertorială inovatoare și curajul administrativ.

Teatrul interbelic: între avangardă și tradiție

Perioada interbelică a cunoscut o explozie a companiilor teatrale particulare. Multe dintre acestea erau formate în jurul unei personalități carismatice, funcționau sezonier sau pe durata unui turneu, și se destrămau la fel de repede cum apăruseră. Teatre precum „Teatrul Alhambra”, „Teatrul Fantasio”, „Teatrul Popular”, „Teatrul Nostru”, „Compania 13+1”, „Trupa Studio”, „Insula” sau și multe altele ilustrează diversitatea dar și fragilitatea acestor inițiative. Majoritatea acestor companii nu aveau acces constant la subvenții sau săli proprii (deci închiriau spații pe o anumită perioadă). Ele depindeau de relațiile cu autoritățile locale, de încasările directe și de capacitatea liderilor de a atrage un public fidel. În acest context volatil, faptul că unele femei nu doar că au reușit să fondeze, dar și să mențină pe linia de plutire companii teatrale (uneori pe parcursul mai multor ani) este o realizare artistică și organizațională considerabilă.

O perspectivă feministă moderată

Această expoziție nu își propune să reinterpreteze istoria teatrului românesc într-o cheie ideologică radicală, ci mai curând să aducă o perspectivă feministă moderată, bazată pe fapte documentate și analize de context. Nu este vorba de a contrabalansa forțat prezența masculină din istoriografia teatrală, ci de a restitui vizibilitate unor figuri care au fost eclipsate de canonul oficial, nu din lipsă de merite, ci din cauza unei tradiții critice care a privilegiat alte tipuri de autoritate, în general, masculină, regizorală și instituțională. Maria Filotti, de exemplu, a creat un teatru „pedagogic” înainte de apariția formală a școlilor de teatru moderne, sau a spațiilor independente de astăzi care cooptează tineri debutanți. Maria Ventura, în schimb, a navigat cu abilitate între teatrul românesc și cel francez, între scena actoricească și postura de lideră de trupă, reușind să definească un model de mobilitate artistică feminină rar întâlnit în epocă. Dida Solomon Callimachi, poate cea mai puțin cunoscută dintre cele trei, a ales un repertoriu îndrăzneț, de inspirație europeană, demonstrând că femeile pot fi nu doar păstrătoare ale tradiției

teatrale, ci și deschizătoare de drumuri.

Expoziția ca spațiu de reflecție și reparație simbolică

În cele din urmă, această expoziție nu este doar un act de recuperare istorică, ci și un demers de reparație simbolică. Ea oferă un cadru vizual, documentar și narativ prin care publicul contemporan poate (re)descoperi fețele multiple ale conducerii feminine în teatrul interbelic. Ea urmărește să reconstituie traseele artistice, alegerile repertoriale, configurațiile trupelor și dificultățile întâmpinate de aceste femei, fără a le mitologiza, dar și fără a le diminua impactul. Mai mult decât simple povești de succes într-un domeniu dificil, aceste istorii sunt exemple de reziliență, inteligență artistică și capacitate de conducere într-un sistem cultural și într-o perioadă în care femeile erau rareori susținute ca lideri. Într-o epocă teatrală plină de instabilitate, modelele propuse de Filotti, Ventura și Solomon Callimachi rămân actuale: ele ne vorbesc despre cum se poate face teatru cu pasiune, claritate estetică și curaj, chiar și atunci când mijloacele sunt limitate, iar recunoașterea, întârziată.

Trei actrițe maghiare Transilvănene în interbelic și perioada comunistă expoziție și concept curatorial de Katalin Ágnes Bartha

<https://fem100.ro/expozitii/trei-actrite-maghiare-transilvanene/>

Mi-am propus să ofer, prin intermediul carierei a trei actrițe, o perspectivă asupra teatrului maghiar din Transilvania în perioada interbelică și în epoca comunistă. Actrițele alese sunt: Lili Poór (1886/1890–1962), Rózsi Beck (1888–1944) și Mária Bisztrai (1923–2020). Am urmărit să prezint parcursurile lor de viață mai ales din puncte de vedere care pot fi relevante și pentru teatrul românesc. Din 1920, cultura teatrală maghiară din Transilvania a funcționat într-o situație minoritară în România, adică în interiorul unei alte culturi naționale și în interacțiune continuă cu alte tradiții teatrale și etnice (germană, evreiască, română). Această condiție nu reprezintă doar o constrângere, ci și un câștig, întrucât ne oferă prilejul de a observa „privirea celuiilalt” – privirea majoritarului asupra noastră. Dincolo de controlul exercitat de poziția de putere, ceea ce se conturează este un câmp complex de posibilități, de perspective și de rețele întrepătrunse, deosebit de incitant.

Prin schițarea carierelor și prin scoaterea în evidență a unor documente legate de momente biografice, acord atenție și punctelor de intersecție, acolo unde aceste traiectorii se întâlnesc într-un fel sau altul.

Cum poate fi reprezentată și vizibilizată, prin intermediul unor destine feminine, o lume teatrală cu o tradiție profesională de peste două sute de ani, pe o perioadă de 65 de ani (1920–1985)? Cele trei cariere acoperă în ansamblu acest interval de 65 de ani. Deși în cazul lui Poór și Beck activitatea actoricească începe înainte de 1920 – adică înaintea perioadei de început asumate de expoziție –, accentul cade aici pe intervalul 1920–1959 pentru Lili Poór (până la ultima ei apariție), 1920–1944 pentru Rózsi Beck; respectiv 1948–1985 pentru Mária Bisztrai de la admiterea la Institutul de Artă din Cluj, până în 1985, la pensionarea sa.

Sarcina implică numeroase provocări și din motivul că nici măcar spectatorul obișnuit de teatru, interesat de trecutul teatral maghiar, nu cunoaște neapărat aceste destine. Lili Poór este celebră mai ales pentru rolurile sale din filmele mute și pentru căsătoria sa cu Jenő Janovics, Mária Bisztrai este recunoscută mai ales prin originea sa și prin mandatul de director al teatrului din Cluj între 1969 și 1985, în timp ce cariera lui Rózsi Beck este și mai puțin explorată: de pildă, cel mai faimos și cel mai utilizat dicționar/lexicon teatral maghiar nici măcar nu îi dedică un articol.

Un alt punct de plecare important a fost acela că, în contrast cu abordările istoriografice teatrale care se concentrează mai ales asupra vedetelor, am dorit să aduc în atenție existența majorității profesionale necunoscute și să urmăresc parcursul unei actrițe despre care se știe, în general, doar câteva rânduri sumare. Rózsi Beck nu a avut o carieră de mare anvergură; nici chipul ei, nici un loc bine definit nu sunt prezente în istoria teatrului maghiar. Totuși, cercetarea, pe lângă numeroase date, a scos la iveală și câteva fotografii, astfel încât actriței active în perioada interbelică, și mai apoi membră a Teatrului Evreiesc de limbă maghiară din Cluj (Kolozsvári Zsidó Színház), i s-a putut reda o imagine și contururi profesionale mai clare, chiar și între atâtea victime ale Holocaustului desemnate doar printr-un nume. Această direcție de cercetare pornește de la înțelegerea documentelor, arhivelor și a limbajului absenței ca material de studiu în sine: urmele incomplete, tăcerile, discontinuitățile și lacunele devin tot atâtea forme de expresie ale unei memorii culturale fragile, dar revelatoare.

Un alt criteriu esențial a fost ca expoziția să construiască și să evidențieze, prin materialele de arhivă scoase la iveală de cercetare și prin diversitatea mediilor (diferite genuri scrise, fotografie, materiale audio și video), o realitate bogată, performată în moduri variate, dar care nu poate fi recuperată în întregime. Reprezentarea printr-un singur tip de mediu – sau chiar prin documente ori genuri similare luate separat – riscă să ofere doar o imagine simplificată și limitată a acestei realități.

Ce fel de legături și puncte de întâlnire ies la iveală din documentele de viață, care nu redau în mod direct activitățile de altădată, ci doar ecoul lor? Cum se lasă văzuți artiștii evocați prin aceste fragmente, și cum poate fi



recompusă, din urmele disperate, țesătura existenței și a creației lor?

Intersecții fragile (urme și întâlniri)

Nu este dovedit că aceste trei actrițe s-ar fi aflat în același timp, în același loc, sau că s-ar fi întâlnit vreodată. Totuși, și contrariul e de luat în considerație. În 1943, toate trei se aflau la Cluj, iar un posibil spațiu al întâlnirii l-ar fi putut constitui Teatrul Evreiesc din Cluj (Kolozsvári Zsidó Színház) inițial Teatrul Evreiesc Concordia (Concordia Zsidó Színház)²⁴. Acesta a funcționat între februarie 1941 și mai 1944 la Cluj, fiind alcătuit din actori evrei excluși din teatrele maghiare prin cea de-a doua lege antievreiască. Reprezentațiile aveau loc în clădirea Clubului CFR (Vasas Otthon) din strada Fejedelem, astăzi Dobrogeanu-Gherea nr. 17, cu o trupă aflată într-o continuă schimbare din cauza trimiterii bărbaților la muncă obligatorie/silită. Potrivit afișelor de mici dimensiuni păstrate din anii 1943–1944, Beck Rózsi a jucat aici. Bisztrai Mária, pe atunci în vârstă de douăzeci de ani, își amintește că frecventa spectacolele împreună cu mama ei, Duci Kabdebó, primadona perioadei interbelice. Cu mare probabilitate, și Lili Poór a putut frecventa acest teatru, eventual împreună cu soțul ei, Jenő Janovics, care, din cauza originii sale evreiești și a climatului legislativ și social al vremii, trăia din ce în ce mai izolat în oraș, împreună cu soția sa.

În numărul din noiembrie 1921 al revistei clujene *Színház és Társaság (Teatru și Societate)*, Lili Poór, Rózsi Beck și actrița Duci Kabdebó, mama Máriei Bisztrai, apar împreună. La concursul *Cine este cea mai îndrăgită actriță?*, publicul putea vota și pentru ele. Clasamentul concursului de popularitate al revistei, publicat în noiembrie, arată astfel: la Cluj, Lili Poór obținuse 94 de voturi, Duci Kabdebó – 39 de voturi, iar Rózsi Beck, aflată în acel moment în trupa lui Imre Fehér și jucând la Cristuru-Secei, 28 de voturi. Rezultatele concursului erau publicate săptămânal, în funcție de voturi, și continuat să fie tipărite până la Crăciunul aceluși an. (*Színház és Társaság*, 5 nov. 1921, nr. 45.) La 26 noiembrie, situația era următoarea: Lili Poór – 192 de voturi, Duci Kabdebó – 121 de voturi (ambele din Cluj), iar Rózsi Beck – 69 de voturi (din Cristuru-Secei) (*Színház és Társaság*, 26 nov. 1921, nr. 48.).

Concursul din 1921 poate fi privit ca o formă timpurie a culturii fanilor (fandomului). Din multe puncte de vedere, seamănă cu voturile publicului din actualele concursuri de talente sau cu sondajele din rețelele de socializare. Funcționa aceeași logică: publicul urmărea constant clasamentul și, prin voturile exprimate, simțea că influențează direct cariera și faima artistelor.

În aprilie 1923, Lili Poór joacă în aceeași trupă cu Rózsi Beck. Poór, membră a Teatrului Maghiar din Cluj, efectuează un turneu la Satu Mare împreună cu trupa locală. În acea perioadă, actrița Rózsi Beck era prim-actrița trupei sătmărene, condusă de directorul József Szabadkay. Poór apare pe scenă pe 17 aprilie în farsa *Elefánt (Elefantul)*, de Maurice Hennequin și Pierre Weber, pe 18 aprilie în drama *Tüzek (Focuri)*, de Müller Hans, iar pe 19 aprilie în piesa *Tolvaj (Hoțul)*, de Henri Bernstein. (*Szamos*, 21 aprilie 1923, nr. 66; Csirák Csaba: *Huszonkilenc színházi évad Szatmárnémetiben [Douăzeci și nouă de stagioni teatrale la Satu Mare]*, Profundis Kiadó, Satu Mare, 2021. 116.)²⁴ La admiterea la Institutul Maghiar de Artă din Cluj din 1948, Bisztrai Mária a beneficiat de sprijinul esențial al fostei colege a mamei sale, Lili Poór.

„[Examenul de admitere] l-am pierdut. Am greșit cumva ora. Dar întâmplarea – care, după părerea mea, nu a fost atunci o simplă întâmplare, ci un semn că acolo sus cineva aproba hotărârea mea – m-a ajutat totuși. // Într-o dimineață mama m-a trimis la cumpărături. În drogheria Borbáth m-am întâlnit cu Poór Lili, văduva lui Janovics, marea doamnă a teatrului. Fusese odinioară și colega mamei mele. În acel moment era rector sau decan al Academiei. [Corect: decan, n.n. KÁB] «Sărut mâna, tanti Lili – am spus – ce mai faceți?» A răspuns că este obosită, fiindcă tocmai se terminase admiterea... Am rămas uluită: «Și atunci nu mai primiți pe nimeni?» – am întrebat. Cred că am fost foarte dezamăgită. Nu a zis nimic, dar m-a privit atent din cap până în picioare. «Atunci... la revedere» – a spus și m-a lăsat acolo. // După-amiază a telefonat cineva să merg imediat la examen. Am intrat în panică, am protestat că nu sunt pregătită... Practic m-au dat afară din casă. M-am dus. Până am ajuns, am tot gândit, iar în cele din urmă m-am trezit într-o sală mare, fără mobilier. Pe o ladă stătea Gábor Jodál, compozitorul, pe alta Lajos Szabó, discipol al lui Antal Németh. [...] Lui Lajos Kőmíves Nagy, care pe atunci era și regizor al teatrului – sau regizor principal?... – i-a rămas doar jumătate de ladă. Pe cealaltă jumătate, cărți, cărți... Mi-au spus să recit ceva. Am spus că nu pot recita nimic. Atunci m-au pus să mă plimb, ca pe un cal. M-au privit, m-au măsurat, au șoptit între ei... Apoi Lajos Kőmíves Nagy a declarat că trebuie să mă mai asculte o dată. Mi-a dat piesa lui Sardou, *Boszorkány (Vrăjitoarea)*, și pe cea a lui Jenő Heltai, *A néma levente (Cavalerul mut)*. Am ales monologul Zilieii. Din actul al treilea, monologul în care ea îl imploră pe intransigentul cavaler să vorbească – folosind toate resursele actricești feminine: confesiv, lingușitor, plângând cu pasiune, isterizându-se... [...] Mai târziu, la teatru, am jucat acest rol. Gerő László era cavalerul, Béla [Horváth] Beppó...²⁴

24. Gábor Dehel, *Bisztrai Mária. Beszélgetőkönyv [Carte de convorbiri]* (Cluj-Napoca: Korunk Komp-Press, 2011), 45–47.

În 1954, Poór și Bisztrai joacă împreună în *Bánk bán (Banul Bánk)* de József Katona: Bisztrai în rolul Izidóra, iar Poór în rolul Gertrudis, rol pe care ulterior îl va interpreta și Bisztrai. În ani diferiți, dar fiecare dintre ele ajunge la București, unde, în câteva spectacole, joacă în limba maghiară împreună cu trupele lor pe diferite scene. (Lili Poór în 1925 și 1955, Rózsi Beck în 1933, Mária Bisztrai în 1971.)

Acknowledgement: Programul Arhiva Feministă de Teatru FEM100 este produs de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului, în parteneriat cu Universitatea de Arte din Târgu Mureș și Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia al UAT și Univesitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Teatru și Film, cu finanțare AFCN.

Bibliography

- “Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc” [Multimedia Dictionary of Romanian Theatre]. www.dmtr.ro.
- Burța-Cernat, Bianca. *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* [Group Photo with Forgotten Women Writers: Interwar Women’s Prose]. Bucharest: Cartea Românească, 2011.
- Caraiman, Carmen Daniela. *Aspecte ale dramaturgiei feminine românești* [Aspects of Romanian Women’s Playwriting]. Bucharest: Editura Pro Universitaria, 2012.
- Dehel, Gábor. *Bisztrai Mária. Beszélgetőkönyv* [Bisztrai Mária: A Conversation Book]. Cluj-Napoca: Korunk Komp-Press, 2011.
- Iosif, Mira. *Teatrul nostru cel de toate zilele* [Our Everyday Theatre]. Bucharest: Meridiane, 1977.
- Massoff, Ioan. *Teatrul românesc. Privire istorică* [Romanian Theatre: A Historical Overview]. Vols. VII–VIII. Bucharest: Editura Minerva, 1978–1981.
- Pop, Elisabeta, and Raluca Sas-Marinescu, eds. *Ariel din spatele scenei* [Ariel Behind the Stage]. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2021.
- Popescu, Radu. *Cronici dramatice* [Dramatic Chronicles]. Bucharest: Meridiane, 1974.
- Strihan, Andrei. *Contururi scenice* [Stage Contours]. Bucharest: Meridiane, 1975.
- Szebeni, Zsuzsa. *Kovács Ildikó, regizor de teatru de păpuși* [Kovács Ildikó, Puppet Theatre Director]. Cluj-Napoca: Asociația Puppet Media, 2018.
- Tavitian, Anaid. *Eugeania Tărășescu-Jianu scenograf* [Eugeania Tărășescu-Jianu, Stage Designer]. Constanța: EX Ponto, 2018.
- Tulbure, Raluca. “Cu fiecare spectacol începi altă viață” [With Every Performance You Begin Another Life]. *Teatrul azi*, nos. 7–9 (2013): 65–71.