

Cuprins

<i>Prolog</i>	7
I. Precursorarele. Primele femei care au jucat în limba română.....	15
Misterul unui afiș de teatru.....	15
Marghioala din Muntenia.....	22
Elena din Moldova.....	33
Sub tutela zeiței „Națiunea”.....	47
II. Apariția actriței profesioniste. Elevele primelor școli românești de muzică și artă dramatică.....	55
Preambul.....	55
Școala Societății filarmonice din București.....	62
Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași.....	122
După desființarea Conservatorului.....	132
Addenda.....	182
III. Diletantele din Transilvania. Maria Centea și „Societatea diletantă a studenților români din Cluj”.....	213
IV. „Madam Fany”, conducătoare de trupă.....	239
V. O pionieră nerecunoscută a criticii teatrale românești: Maria Rosetti.....	267
„...o singură femeie care să silește a face o revistă dramatică”.....	271

Joc de oglinzi: Elena-Florica-Maria	282
O prozelită mult prea modestă	293
VI. O meserie riscantă.....	297
Surorile Stavrescu și asaltul rusesc.....	297
Ecaterina Harnav: prima actriță persecutată politic?	300
Mama și copilul, victime ale scenei:	
accidentul Matildei Pascaly	307
VII. „Despre respectul către artiste”	311

Anca Hațiegan



Dimineața actrițelor

POLIROM
2019

Istoricul teatral Dimitrie Ollănescu îi creionează Raliței o schiță caracterială flatantă, de bună seamă „suflată” de tatăl său, coleg cu ea la clasa lui Aristia: „Era o grațioasă și vioaie subretă, totdeauna cu zâmbetul pe buze, totdeauna gata de a ajuta, bună camaradă, bună prietenă”¹. Tot el reține însă și o trăsătură – ezit să o numesc „specific feminină”, deși e evident legată de această ipostază – aflată în conflict deschis cu cerințele scenei: „Avea un singur mic cusur, iertat de altfel fetelor tinere: îi plăcea să se îmbrace frumos, să se împodobească și să se gătească adesea mai mult decât ar fi trebuit pe scenă; dovadă imputarea ce primi de la Eliade asupra rolului din *Nevinovații* [o localizare de Winterhalder, n.n.], în care ieși «în corul țărăncilor cu secere în mână», având degetele pline «de inele de diamant, cât a putut să găsească pe acasă»². E aici și o doză de ostentație izvorâtă dintr-un complex de inferioritate, legat probabil atât de proveniența foarte modestă a Raliței, deci de condiția ei socială, cât și de condiția feminină, devalorizată în epocă: e reflexul fetei sărace, de două ori desconsiderată de societate – și ca femeie, și ca persoană lipsită de mijloace materiale –, ca, odată ivită ocazia să se etaleze în public în alte ipostaze decât cele rânduite ei în lume (ocazia să fie văzută, de unde până mai ieri era invizibilă), să încerce să epateze, să ia ochii, răzbunându-se astfel pentru toate umilințele îndurate. (Și Frosei Vlasto i se imputa ostentația vestimentară – dar era și ea, dacă nu la fel de săracă, în orice caz... femeie!)

În punctul acesta mă văd nevoită să fac o nouă digresiune. Cochetăria actrițelor pare să le fi dat multe bătăi de cap directorilor de scenă în perioada de pionierat a teatrului românesc, când mai multe „Ralițe”, de prin mahalale, și-au părăsit acele și

1. *Ibidem*, p. 180.

2. *Ibidem*. Vezi și I. Eliad, „Teatru Bucureștilor”, *Gazeta Teatrului Național*, nr. 4, mai 1836, p. 43.

„undrelele” ca să urce pe scenă și să-și croiască o altă soartă (sperând, poate, în secret să fie remarcate de un prinț, ca în basmul Cenușăresei). Astfel, într-o foarte interesantă piesetă într-un act compusă în 1844 de Costache Caragiali, intitulată *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi* – construită pe principiul teatrului în teatru și inspirată din viața de culise a trupei de actori moldoveni coordonată de autor în 1840-1844¹ –, găsim, de pildă, următorul schimb de replici, extrem de revelator, între două actrițe și Caragiali însuși (personajele poartă numele reale ale membrilor trupei moldovene), aflat aici într-o postură ce îl amintește pe Hamlet în dialog cu actorii găzduiți la Curtea daneză:

M-lle Homiceanu: D-le, dar eu pe diseară cum trebuie să fiu îmbrăcată?

Caragiali: Îmi pare că d-ta joci un rol de slujnică.

M-lle Homiceanu: Așa.

Caragiali: Îmbracă-te ca o slujnică; numai, mă rog, nu pune mănuși glase și rochie cu corsaj, după cum obicinuiți câteodată; nu te supăra, eu n-o zic această numai pentru d-ta, ci pentru toți; ca bine-ar fi să se caracterizeze fiecare dupe rolul ce jiocă. De pildă, deunăzi, dumnecai, M-me Macé, joacă un rol de bătrână și nu vroiește a-și face nici măcar un grimas.

M-me Macé: Așa, că oi fi căpchietă să mă măscăresc pe obraz!

Caragiali: Apoi atunci mai bine nu mai priimi rolurile bătrâne, că să face una din doao, adecă: de nu te-i măscări, – dupe cum zici, – pe obraz, măscărești rolurile pe ștenă. Eu v-am mai spus că actorul

1. Mai precis, farsa cu valențe metateatrale a lui Caragiali se referă la perioada 1842-1844, când direcția comună a trupelor franceze, germane și române stabilite la Iași îi fusese încredințată nemțoaicei Maria Tereza Frisch. Aceasta a subcontractat direcția trupei moldovene unui francez, Macé, căsătorit cu actrița româncă Flora, „primadona” trupei lui Caragiali (alcătuită din foști elevi ai Conservatorului filarmonic-dramatic ieșean, studenți sau absolvenți ai Academiei Mihăilene și diletanți).

pierde pe jumătate din acsia sa, dacă nu s-a figura bine, ba încă, cu vreme, ajunge chiar marionetă, fiindcă numai acele rămân neschimbate la față pentru totdeauna.

M-me Macé: Apoi lasă dar, că altă dată, când voi avea vrun rol de bătrână mă voi figura bine¹.

Bătălie câștigată așadar în cazul acesta (dar să nu uităm că avem de-a face totuși cu o scriere ficțională!), însă războiul era departe de a fi câștigat. În regulamentul intern de funcționare a teatrului bucureștean s-a introdus în 1861 obligația ca actorii – de ambe sexe – să-și procure pe cheltuiala proprie hainele și accesoriile de scenă pentru rolurile în civil (teatrul le asigura doar costumele de epocă), și acestea alese nu oricum, după gust, ci respectând întocmai „povățuirea regizorului”². Pentru ca lucrurile să devină și mai complicate, „ceea ce numim astăzi cabinier, menit să ajute actorilor să se îmbrace, era un lucru neadmis de regulament: «Antrepriza, după cum nu dă servitoare, spre a ajuta pe dame la îmbrăcarea lor, cu atât mai puțin va da servitori bărbaților pentru a-i îmbrăca... Aceștia vor avea servitorii lor particulari pentru aceasta»³. Prevederile respective au fost reiterate în 1877, când s-a emis un nou regulament, cu ocazia reorganizării întregului sistem teatral românesc (regulament care conținea în plus interdicția, ce le viza direct pe actrițe, de a-și aduce în sălile de repetiții „lucru de cusut sau de împletit”⁴). Cu toate acestea, efectele de ordin artistic întârziiau să se arate. (În schimb, s-au simțit destul de repede cele de ordin material, care le afectau în mod special pe artiste, după cum vom vedea imediat.) Astfel, în luna decembrie a aceluiași an, nepotul lui

1. Costache Caragiali, *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, în *Primiul nostru dramaturg*, p. 189.

2. Ioan Massoff, *Teatrul românesc II*, p. 207.

3. *Ibidem*.

4. Ioan Massoff, *Teatrul românesc III*, pp. 501-502.

Caragiali, Ion Luca, publica prima sa cronică teatrală, plină de ecouri venind dinspre *O repetiție moldovenească* (unchiul său murise la începutul anului, în februarie, înainte de proclamarea Independenței României), precum și dinspre prefața lui Alecsandri la volumul de teatru din prima ediție a operelor sale complete (1875). Printre altele, el nota următoarele în legătură cu înfățișarea actrițelor care se perindau pe scena Teatrului Național: „Încalte, artistele n-au decât trei rochii, toate de lux, de la d-na Briol spre a se costuma în orișice rol din fie orice piesă; iar chipul – tot neschimbatul și drăgălașul dumnealor chip, gingaș, vesel, bine *afistolé* și plin de inteligență artistică”¹. Abia odată cu pătrunderea realism-naturalismului în teatru lucrurile au început să se îndrepte. Dovadă stau rândurile criticului teatral G. Ionescu-Gion, care, în 1899, într-un articol omagial dedicat artistei Aristizza Romanescu publicat în *Constituționalul* (numărul din 15 ianuarie), o lăuda, printre multe alte lucruri, „pentru jertfirea cochetăriei feminine, în figură, în îmbrăcăminte, în tot, pentru ca rolul să apară așa cum trebuie să fie, probă costumul din partea finală a actului I din *Sburătorul*, în care costum, cel mai Antoine din partizanii teatrului realist n-ar fi imaginat o «șușteriță» mai galant îmbrăcată”². Dar și în cazul acesta se pare că avem de-a face mai degrabă cu o excepție de la regulă – tocmai de aceea demnă de a fi înregistrată și aplaudată ca o veritabilă victorie (a actriței în detrimentul femeii). O influență importantă în sensul deprinderii de a-și potrivi exteriorul cu personajul interpretat a avut-o asupra artistei tatăl său, actorul Costache Dimitriade (sau Constantin Dimitriad), care avea obiceiul să-i corecteze înfățișarea, mai ales la aparițiile în travesti. Iată cum

1. I.L. Caragiale, „Teatrul cel Mare – Urâta «satului»”, în *Opere III*, p. 749 (textul a fost publicat prima oară în *România liberă*, anul I, nr. 184, 27 decembrie 1877, pp. 2-3, sub semnătura „Luca”).

2. *Apud* Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, p. 362.

evocă Aristizza lecțiile practice de costumație și machiaj primite de la tatăl ei:

Retras din teatru, luase obiceiul ca, mai la toate reprezentațiile și fără excepție la prime, să vie în cabina mea, pentru a-mi controla îmbrăcămintea, „coafura” și grimele. [...] Dacă nu era mulțumit, mă silea să mă-mbrac sau să mă pieptăn, a doua oară. Așa mi-a făcut în Spiridon din *Noaptea furtunoasă*. Se știe că rolul cere perucă vulvoi, costum murdar, cizme ca vai de lume, șorț verde etc. Eu aveam costum murdar, aveam și cizme înnoroiate și șorț reglementar... numai, în loc de păr vulvoi, îmi pusesem niște plete blonde, buclate, iar la obraz eram ca cea mai delicată domnișoară de măritat.

— Ce e asta?... Cum se poate!... Ia uitați-vă hal!... Vino-ncoa!
Și mi-a pus mâna în perucă, mi-a zbârlit pletele, mi-a scos rumeneala din obraji, m-a murdărit cu creion negru - într-un cuvânt, mi-a dat *le physique de l'emploi*.

Tot așa pățisem la Iași, mai de mult, la începutul carierei. Jucam alături de el, în *Rabagas*, un băiat de tipografie. El nu mă observase înainte de a se începe spectacolul: eram îmbrăcată curat, spălată, pieptănată... Zic, intrând în scenă, cele câteva cuvinte din rol și ies, nebăgată în seamă. În antract, vine lângă mine, îmi vorbește și, prefăcându-se că mă mângâie, ca laudă, începe a-mi netezi obraji. Reintru în scenă, în actul următor, și, pe dată ce apar, toată sala izbucnește în râs. Așa manifestație, pe neașteptate, m-a înmărmurit. Mă întrebam: ce-am făcut? ce s-a rupt pe mine?... Sfârșindu-mi paragraful, fuga în cabină, plângând; și acolo mă văd într-o oglindă. Tată-meu, mângâindu-mă, mă mânjise pe obraji cu funingine¹.

Aristizza Romanescu mai are însă un merit: a evidențiat în amintirile sale din teatru (publicate în 1904) „o greșală mare, enormă, care tinde a se perpetua: nu se face nici o deosebire între cheltuielile pe cari le impune scena unei femei și acelea impuse

1. *Ibidem*, pp. 151-153.

unui bărbat¹. Era vorba de cheltuielile cu garderoba de scenă, impuse în virtutea regulamentelor invocate anterior. De aici nu mai era decât un pas, pe care artista l-a făcut, până la denunțarea felului discriminatoriu în care se stabileau salariile, în dauna actrițelor, care încasau sume mai mici decât bărbații: „Sunt ridicule angajamentele de azi ale multor femei din teatru, cărora nu li se mai pot obiecta nici că sunt începătoare – și sunt cu atât mai ridicule cu cât, de multe ori, unei bune gagiste, cu o vechime de 5-6 ani, i se plătește 150 de lei pe lună, iar unui gagist de merit egal, 200”².

Să ne întoarcem însă la Ralița: ca elevă a Filarmonicii, ea a mai creat, pe lângă rolul Palmirei din *Fanatismul* de Voltaire, rolul Lisettei, slujnica Lucindei – jucată de Frosa Vlasto – din comedia-balet *Amorul doctor* de Molière, în care cele două au demonstrat că „au multă aplecare pentru bucăți vesele”³. În opera *Semiramida* de Rossini, Ralița a interpretat-o pe prințesa Azema. A jucat și în vodevilul *Triumful amorului* de Enrich Winterhalder, unde a avut de asemenea de cântat, făcând impresie bună în ambele spectacole, deși vocea sa nu se putea compara cu vocea lui Caliopi și a Frosei Vlasto. Despre prestația sa din *Triumful amorului*, s-a scris, de pildă, în *Gazeta Teatrului Național*, în felul

1. *Ibidem*, p. 326.

2. *Ibidem*, p. 328. În amintirile sale publicate după Primul Război Mondial, actrița ieșeană Aglae Pruteanu se referă și ea la problema costumatiei de scenă ca la un capitol extrem de complicat și de important din viața unei actrițe: „Pentru o femeie e mai greu de practicat teatrul decât pentru un bărbat, în orice caz mult mai greu, fiindcă actrița nu se gândește numai la rolul ei, ci și la toalete. Ah! Articolul toaletelor! Atât de complex și anevoios! Care actriță nu s-a simțit exasperată și plictisită de multe ori de cerințele scenei veșnic nesăturate, care te obligă să faci lux pentru scenă, cu orice preț; și care actriță nu are ambițiunea să fie cât mai bine îmbrăcată!” etc. Vezi Aglae Pruteanu, *Amintiri din Teatru*, Iași, „Viața românească” SA, [1922], pp. 132-133.

3. Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, p. 143.