O cartografie a dramaturgiei feminine românești (1920-1948) (cu o privire preliminară asupra pionierelor de dinainte de Primul Război Mondial)

Anca Hațiegan
Faculty of Theatre and Film, Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca
Corresponding author emails: anca.hatiegan@ubbcluj.ro

A Cartography of Romanian Female Playwriting (1920–1948) (Including a Preliminary Glimpse into the Pre-World War I Pioneers)

Abstract: This article presents the first systematic mapping of Romanian women's playwriting from the early pioneering period (1870) to the aftermath of World War II (1948). Moving beyond the canonical focus on a few major figures, the research reconstructs the broader cultural ecosystem of female playwrights and theatrical productions. Drawing on feminist materialist theory and the sociology of the literary field, it analyses the social, educational, and symbolic conditions that shaped women's access to playwriting and theatrical visibility. The study provides a foundation for future critical readings of texts within the historical dynamics of Romanian female authorship.

Key words: women, playwrights, drama, Romanian, theatre, inter-war, FEM100

Citation suggestion: Hațiegan, Anca. "O cartografie a dramaturgiei feminine românești (1920-1948) (cu o privire preliminară asupra pionierelor de dinainte de Primul Război Mondial)". *Transilvania*, no. 6-7 (2025): 144-156. https://doi.org/10.51391/trva.2025.6-7.13.

Această lucrare își propune să investigheze dramaturgia feminină românească între 1920 și 1948, cu extensii necesare către perioada 1870–1920, în vederea unei cartografieri cât mai cuprinzătoare a fenomenului. După știința mea, există un singur volum dedicat exclusiv dramaturgiei feminine românești, și anume *Aspecte ale dramaturgiei feminine românești* al cercetătoarei Carmen Daniela Caraiman (care, pentru perioada care ne interesează, conține profiluri dedicate Hortensiei Papadat-Bengescu, lui Ticu Archip și Igenei Floru[1]). Mai mult, nimeni nu a realizat o cartografiere sistematică a dramaturgelor active și a pieselor scrise de femei și montate în România înainte de instalarea la putere a regimului comunist (definitivată în 1948), dincolo de studiul consacrat exclusiv „vârfurilor" canonice. (De altfel, ne lipsește această cartografie și pentru etapele următoare, adică pentru comunism și postcomunism, până în prezent.) Noutatea demersului meu constă tocmai în această reconstrucție de ansamblu, menită să identifice și să contextualizeze atât dramaturgele majore, cât și pe cele considerate „minore" sau uitate, pentru a înțelege dramaturgia feminină ca pe un ecosistem cultural în sine. Din această bază se poate porni ulterior către o analiză critică a textelor dramatice, integrate în contextul social care a permis (sau a limitat) existența unei dramaturgii feminine românești în perioada avută în vedere. Din perspectivă teoretică, cercetarea se ancorează în teoria feministă materialistă și în sociologia câmpului literar și teatral.

Dramaturgia feminină românească înaintea Primului Război Mondial: pionierele

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*. Volumul se deschide cu o trecere în revistă a precursoarelor prozei feminine interbelice, printre care Constanț(i)a Dunca-Șchiau, Maria Flechtenmacher, Sofia Nădejde sau Constanța Hodoș[2]. Or, aceste autoare au fost, totodată, pioniere ale dramaturgiei feminine românești (și ale publicisticii). Această polivalență e caracteristică majorității creatoarelor despre care va fi vorba aici, căci puține s-au dedicat exclusiv scrisului pentru scenă și își datorează faima (atâta câtă

1. Carmen Daniela Caraiman, *Aspecte ale dramaturgiei feminine românești* (București: Editura Pro Universitaria, 2012), 47–80. (În ce privește dramaturgia de dinaintea Primului Război Mondial, sunt discutate pe larg autoarele: Constanța Dunca, Sofia Nădejde, Elena Văcărescu, Carmen Sylva, Neli Cornea și Constanța Hodoș.)

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

există) acestuia. Înainte de Primul Război Mondial, pe lângă cele patru scriitoare invocate anterior, au mai compus piese de teatru autoare ca – în ordine alfabetică – Smaranda Andronescu („Smara"), Maria Baiulescu, Alice Basarab, 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, Elena Sevastos, Irina Sornea, Adelina Tăslăuanu, Elena Văcărescu, Zoe Verzea, Sofia Vlad-Rădulescu, Virginia Vlaicu și Adela Xenopol.

Întâietatea, în ordinea apariției în volum, pare să îi aparțină Constanț(i)ei Dunca-Șchiau, autoarea pieselor *Martira inimei*, dramă în 5 acte, din 1870, jucată (conform informațiilor de pe pagina de gardă) în 14 mai, același an, la Teatrul cel Mare din București (viitorul Național)[3], și a comediei într-un act *Motiv de despărțenie sau Deputatul mut* (1871), reprezentată la Teatrul „Pastia" din Iași în 1890[4]. Mariei Flechtenmacher i se jucase un tablou omagial, *Recunoștința orfanului*, încă în 1867, de către fetele aflate în grija Azilului Elena din București. Ulterior, acesta a fost inclus de autoare într-un volum de *Poezii și proză* „dedicate pensionatelor din România", publicat în 1871, în care se mai găsește și un vodevil într-un act, *Gelozia orfanei*[5].

În ciuda stilului melodramatic, care nu mai poate fi pe gustul zilelor noastre, *Martira inimei* a Constanței Dunca rămâne o lucrare remarcabilă, reprezentând o bornă în dramaturgia românească nu numai în calitatea ei de primă piesă scrisă și publicată de o femeie în limba română, ci și în calitatea sa de primă piesă feministă din cultura română. Aceasta pledează explicit pentru schimbarea legislației (de inspirație napoleoniană) din România, care îl scutea pe bărbat de orice responsabilitate față de copiii concepuți în afara legăturilor matrimoniale. B. P. Hasdeu a întâmpinat-o cu elogii, asemănând-o cu *Clavigo* a lui Goethe (deși mai potrivită ar fi fost comparația cu episodul Margaretei din prima parte a poemului dramatic *Faust*)[6]. Piesa n-a avut, însă, efectul scontat, căci articolul de lege denunțat de autoare (art. 307 din Codul Civil) a rămas în vigoare și pe parcursul perioadei interbelice[7].

Rămâne de stabilit dacă *Martira inimei* nu e cumva o localizare după o piesă franțuzească, așa cum suspecta cronicarul S. G. Vărgolici la apariția acesteia: „în limba franceză s-au scris multe piese în contra legei care oprește urmărirea paternității. Este drama «Martira inimei» o imitare de pe vr-una din aceste piese?"[8].

Înainte de Marea Unire, puține sunt femeile ale căror piese au fost reprezentate pe marile scene ale țării. De la proclamarea independeței 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 București[9]. 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. Suverana își scria piesele, însă, în limba sa maternă, germana, după care îi erau traduse în română. Publicista de origine italiană Clelia Bruzessi, stabilită în România, a figurat și ea pe afișul Naționalului bucureștean cu o localizare (*Căpitănia de un ceas*). La Naționalul din Iași, în același interval, s-au reprezentat piese scrise de Adela Xenopol (*Pentru țară*, episod după François Coppée), Ana Ciupagea (*Actul al V-lea*), Riria (*Cea din urmă zi din viața lui Eminescu*[10], *Elvira*) și inevitabila Carmen Sylva (*Mărioara*, *În ziua scadenței*, *Ullranda*)[11]. La naționalul craiovean, repertoriul ar fi inclus, potrivit monografilor teatrului, piese de Cornelia Chiaciu (*În preajma femeilor*), Carmen Sylva (*Văduvele d-lui Daniel*) și Igena Floru (*Alt om*, *Fără sprijin*)[12].

---

3. Constanția Dunca, *Martira inimei. Dramă în cinci acte* (București: Tipografia Statului, Hotelul Șerban-Vodă, 1870).

4. Caraiman o menționează printre înaintașe și pe „Ioane Răducănescu", cu piesa *Căsătoria Escelenței Sale Comptelui Frideric de Hohenzollern Fiul Altesei Sale Conradin VII* (Iași, 1870), vezi *Aspecte ale dramaturgiei*, 13. În catalogul BCU Iași, piesa aceasta figurează, însă, sub numele Ioan Răducănescu.

5. Maria Flechtenmacher, *Poezii și proză* (București: Tipografia Națională Antrep. C. N. Rădulescu, 1871).

6. B. P. Hasdeu, „D-șoara Constanța Dunca. *Martira inimei, dramă în cinci acte*", în *Opere* III, *Studii și articole literare, filosofice și culturale. Studii și articole de economie politică*, ed. îngrij. de Stancu Ilin și I. Oprișan, introd. de Eugen Simion (București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2007), 915–918.

7. Cristina Sircuța, *Viața femeilor în România interbelică*, cuvânt-înainte de Victor Neumann, postfață de Armin Heinen (București: Oscar Print, 2016), 183.

8. S. G. Vărgolici, „Martira inimei", *Convorbiri literare* V, nr. 3 (1 aprilie 1871): 44–45.

9. „Piese românești jucate la Teatrul Național – De la 1877 până azi –", *Rampa* 18, nr. 5204 (22 mai 1935): 3–4.

10. Reprezentată în 1902, în afara stagiunii, în cadrul unui festival organizat de „Asociația generală a artiștilor din Iași", potrivit lui Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VII (București: Editura Minerva, 1978), 601.

11. Massoff, *Teatrul românesc*, 459 și passim până la 683.

12. Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, „Repertoriul Teatrului Național Craiova 1842–2000", în *Istoria Teatrului Național din Craiova 1850–2000* (Craiova: Aius, 2000), 482–491. Pe Cornelia Chiaciu nu am reușit să o găsesc în nici un catalog de bibliotecă. *Fără sprijin* a Igenei Floru pare să fie piesa publicată ulterior sub titlul *Fără reazem*. Nu am găsit, însă, niciunde altundeva informația că piesa s-ar fi jucat în premieră la Craiova. De altfel, în ediția *princeps* a piesei (unica), se precizează că aceasta s-a jucat „pentru prima oară pe scena Teatrului Național din București în seara de 30 ianuarie 1920", v. Igena Floru, *Fără reazem – piesă în 3 acte –* (București: Editura Librăriei Socec & Comp., 1922), 3. Totuși, s-ar putea să fie vorba de un alt text, asemănător, căci G. Călinescu, în *Istoria...* sa, la bibliografie, scrie că printre operele dramatice ale autoarei rămase în manuscris se găsește și o „piesă în 3 acte în fragmente", care „readuce într-un fel tema din piesa cunoscută", v. G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ed. și pref. de Al. Piru (București: Editura Minerva, 1982), 1028.

Se cuvine amintită aici și inițiativa curajoasă a Adelei Xenopol de a înființa un teatru „femenin", care să joace numai piese scrise de femei sau favorabile femeilor. Ea a numit acest teatru „Domnița Caragea", după numele fiicei domnului fanariot Ioan Caragea (celebra Ralu Caragea, cea care fondase, în 1818, teatrul de la Cișmeaua Roșie din București, în care au jucat școlarii greci și, apoi, și români, de la „Sf. Sava"). Adela Xenopol a anunțat inaugurarea teatrului „Domnița Caragea" în numărul 3, din martie 1914, al revistei „Viitorul Românceлor", pe care ea însăși o fondase și o conducea. Într-adevăr, în 29 martie, „Domnița Caragea" și-a început activitatea cu un spectacol găzduit de Teatrul Comedia din București, în cadrul căruia s-au reprezentat trei piese scurte compuse de însăși Adela Xenopol: *Pictorul plăpămar*[13], *La Slănic* și *Cutia cu scrisori*. Ulterior, spectacolul inaugural a fost prezentat și la Iași, în 11 mai 1914, fiind găzduit, de data aceasta, de Teatrul Național din localitate. Din păcate, teatrul „femenin" nu a prins cheag. În 1916, când România se pregătea să intre în Primul Război Mondial, Adela Xenopol a încercat să resuscite ideea unui teatru dedicat exclusiv autoarelor dramatice. Astfel, la începutul anului, în 25 februarie 1916, pe scena Naționalului ieșean, sub egida teatrului „Domnița Caragea", s-a jucat, în matineu, un spectacol compus tot din trei piesete ale fondatoarei, *La Slănic*, *Strigoiul* și *Pictorul plăpămar*, dintre care doar una (*Strigoiul*) era nouă. Cu aceasta, însă, aventura primului teatru „femenin" românesc a luat sfârșit.

Am încercat să identific inițiative similare în Europa și, cu mare greutate, am reușit să găsesc una singură, care cred că i-a servit drept model Adelei Xenopol. E vorba de „La Halte", teatrul asociației autoarelor dramatice de limba franceză, deschis la Paris în mai 1910[14], sub conducerea doamnelor Berthe Dangennes (actriță și scriitoare) și Jacques Terni (dramaturgă), cu sprijinul scriitoarei Judith Gautier (fiica mult mai cunoscutului Théophile Gautier) și al celebrei actrițe Sarah Bernhardt[15]. Într-un final, direcția propriu-zisă a asigurat-o, însă, Berthe Dangennes. „La Halte" s-a bucurat de mult mai mult succes decât „Domnița Caragea", după cum dovedește o dare de seamă apărută în revista „Comoedia"[16] în ianuarie 1912[17]. Conform acesteia, în primele optsprezece luni de funcționare, sub egida celui dintâi avuseseră loc, la Teatrul Michel, treizeci de reprezentații, aducând în lumina rampei piesele a optsprezece dramaturge nemaijucate înainte. Se acordase și un premiu de dramaturgie, de 200 de franci, pentru o piesă într-un act cu cel mult patru personaje, iar, pentru anul 1912, se anunța un altul, de aceeași valoare, pentru o piesă în două acte, cu cel mult șase personaje. În articolul cu pricina se menționează și faptul că numărul membrelor asociației „La Halte" era în creștere, iar ceaiurile de la *5 o'clock* servite la sediul insituției deveniseră foarte frecventate de către „toate pariziencele elegante"[18]. Știrile despre „La Halte" se opresc în 1914, anul izbucnirii Primului Război Mondial.

Dramaturgia feminină după Primul Război Mondial: efervescență

Lucrurile s-au îmbunătățit vizibil pentru dramaturgele românce 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[19] (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 gâște potcovite*, *Vreau să trăiesc* și *Fericirea mea*), Nella Stroe (cu *Harap-Alb*, dramatizare după basmul lui Creangă), Mărgărita Miller-Verghy (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*

13. Adela Xenopol prezentase pieseta aceasta Comitetului de lectură al Naționalului ieșean în 1910, împreună cu o altă piesetă, intitulată *Comoara*, ambele fiindu-i respinse „«din pricină că autoarea pune în scenă persoane care mai trăiesc și personajii din trecutul nostru cultural și social în chip nepotrivit»", *apud* Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII, 653.

14. L. C., „La Halte", *Comoedia* IV, nr. 947 (4 mai 1910): 2. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646235q/f2.item.r=berthe%20dangennes%20la%20halte.zoom.

15. „Un Théâtre féminin", *Comoedia* IV, nr. 852 (29 ianuarie 1910): 2. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646140p/f2.item.r=theatre%20feminin.zoom.

16. *Comoedia* (1907-1944) a fost un longeviv cotidian francez dedicat artelor spectacolului, modelul influentului ziar autohton *Rampa* (1911-1948).

17. „La Halte", *Comoedia* VI, nr. 1558 (5 ianuarie 1912): 2. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76475085/f2.item.r=la%20halte.zoom.

18. Ibid.

19. Despre unul dintre elementele de noutate ale dramaturgiei Hortensiei Papadat-Bengescu am scris un articol în *România literară*, vezi Anca Hațiegan, „Captive într-un mariaj nefericit. Personaje feminine în dramaturgia Hortensiei Papadat-Bengescu și a lui Camil Petrescu," *România literară*, LVII, nr. 14, 28 martie 2025, 26. https://romanialiterara.com/2025/03/captive-intr-un-mariaj-nefericit-personaje-feminine-in-dramaturgia-hortensiei-papadat-bengescu-si-a-lui-camil-petrescu/.

și *Când a iubit Loreley*), Sorana Țopa (cu *Călătorie-n întuneric*) și Ana Luca (cu *Pe drumul soarelui*) [20]. 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*). De notat că două dintre ele, Sorana Țopa și Ana Luca, erau angajatele Naționalului, în calitate de actrițe.

La Naționalul ieșean, în aceeași perioadă, s-au jucat piese de Paula Petrea (*Patima albă*, *Puterea trecutului* și *Andreea*), Lucreția Petrescu (*Anuța*), Sarina Cassvan (*Calvar*, cu titlul alternativ *Măștile destinului*, și *Niță, Nuță și Lăbuș*), Cecilia Halunga (dramatizare după *Cenușăreasa*), Nella Stroe (*Harap-Alb*, dramatizare după povestirea lui Ion Creangă), Profira Sadoveanu (*Visuri americane*), Sandra Cocorăscu (*Surorile Aman*), Lucia (și Aurel) Șerbănescu (cu *Într-o vară la moșie*) și Elena Herovanu (*Vitamina Z*)[21]. Tot aici e posibil să se mai fi jucat și o dramatizare după volumul de proză pentru copii *Talismanul de safir* al lui Alice Basarab, semnată de autoarea însăși[22].

La Naționalul din Craiova, tot atunci, s-au jucat, potrivit monografilor teatrului, doar două piese din dramaturgia feminină autohtonă: *Șapte gâște potcovite* a Claudiei Millian și *Într-o vară la moșie*, de Aurel și Lucia Șerbănescu[23]. În presa vremii am mai găsit, însă, menționate piesele *În Țara Piticilor* și *Regina cea rea* ale Igenei Floru, *Meșterul papuc* a Liei Hârsu și *Adevărul și minciuna* a Constanței Hodoș.

În intervalul 1919-1948, la Cluj, trupa nou înființatului Teatru Național le-a jucat pe următoarele dramaturge: Igena Floru (cu *Fără reazem*), Lucreția Petrescu (cu *Anuța*), Coca Farago (cu *Întâmplarea*), Claudia Millian (cu *Vreau să trăiesc*), Mărgărita Miller-Verghy (cu *Garden-party*), Lucia (și Aurel) Șerbănescu (cu *Într-o vară la moșie*) și Sandra Cocorăscu (cu *Surorile Aman*, *Când a iubit Loreley* și *Simfonia sufletelor*)[24].

La Chișinău, unde teatrul local a avut rang de „național" doar între anii 1920-1935, s-au reprezentat, în intervalul respectiv, următoarele piese scrise de femei: *Un accident* de Ecaterina Cerchez, *Fără reazem* de Igena Floru, *Un drăcușor de fată* de Alice P. Sturdza, *Mariana și ceilalți* de Ștefania Zottoviceanu[25].

Informațiile despre repertoriul Naționalului din Cernăuți (1926-1935) sunt sporadice. Massoff se referă în *Teatrul românesc* doar la stagiunile din perioada 1931-1935, în care pare că nu s-a jucat nici o piesă din dramaturgia feminină românească[26]. Răsfoind presa vremii în căutarea de informații suplimentare despre anumite dramaturge, am descoperit că în perioada interbelică s-au reprezentat aici piesele pentru copii *Regina cea rea* a Igenei Floru și *Meșterul papuc* a Liei Hârsu.

Semnificativ mi se pare numărul foarte mic de dramaturge autohtone prezente în repertoriul teatrelor particulare, care trădează o mefiență persistentă față de scriitura dramatică feminină. Este limpede că direcțiile acestor trupe considerau (poate justificat) că promovarea dramaturgiei feminine autohtone e o întreprindere prea riscantă din punct de vedere financiar. Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor naționale și controlul spectacolelor în România, din 1926, care prevedea posibilitatea obținerii unor subvenții parțiale de către trupele și companiile particulare, cu condiția să promoveze dramaturgia originală, nu pare să fi schimbat foarte multe în această privință. Cea mai longevivă companie particulară antebelică, cea a soților Bulandra și a asociaților lor, nu a jucat, din 1914, adică de la înființare, și până la dispariție, în 1941, decât o singură piesă scrisă de o dramaturgă autohtonă, și anume *Goana după dragoste* de Alice Sturdza (soția cunoscutului actor Petre Sturdza, ea însăși actriță, parțial retrasă din activitate)[27]. Piesa s-a reprezentat după intrarea în vigoare a legii pomenite anterior, în stagiunea 1928-'29. S-a jucat de 17 ori, situându-se pe locul 8 din 12 ca număr de reprezentații atinse de piesele montate în stagiunea

20. „Piese românești jucate la Teatrul Național – De la 1877 până azi –" și Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII, 277 și passim până la 459; vol. VIII (București: Editura pentru Literatură, 1981), 14 și passim până la 503.

21. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. V (București: Editura Minerva, 1974), 147 și passim până la 439; vol. VI (București: Editura Minerva, 1976), 53 și passim până la 417; vol. VII, 49 și passim până la 459; vol. VIII, 51 și passim până la 503.

22. Ion Punct, „Scurtă convorbire cu d. Sandu Teleajen, directorul Teatrului Național din Iași", *Rampa* VI, nr. 5988 (31 decembrie 1937): 1. Titlul e anunțat ca figurând în repertoriul proiectat pentru anul următor, dar nu am găsit nici o informație care să confirme că dramatizarea chiar s-a jucat.

23. Firescu și Gheorghiu, „Repertoriul Teatrului Național Craiova", 491–497.

24. Aurel Buteanu, „Repertoriul teatrului Național din Cluj în anii 1919–1944", în *Teatru românesc în Ardeal și Banat* (Cluj: Teatrul Național din Cluj, 1944), 316–428; Justin Ceuca, „Repertoriul Teatrului Național Cluj-Napoca", în Justin Ceuca et al., *Teatrul Național Cluj-Napoca 1919–1994. Teatrul românesc din Transilvania 240 de ani. Studiu monografic* (Cluj: Teatrul Național Cluj-Napoca, 1994), 283–296.

25. Leonid Cemortan, „Repertoriul Teatrului Național din Chișinău (1920–1935)", în *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935). Schiță istorică* (Chișinău: Editura Epigraf, 2000), 293–301.

26. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII, 67 și passim până la 277.

27. Lucia Sturdza Bulandra, „Compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin. Tablou cu piesele jucate între 1914–1937 și numărul de spectacole", în *Amintiri... Amintiri...*, ed. a II-a, revăzută și adăugită (București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960), 361–370. Pentru repertoriul companiei din intervalul 1937-1941, vezi Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII-VIII (subcapitolele dedicate Teatrului Regina Maria).

respectivă[28]. O piesetă a aceleiași Alice Sturdza, *Un drăcușor de fată*, a fost jucată (cu mare succes) de o trupă strânsă în jurul soțului ei la Teatrul Carol cel Mare (fostul Eforie) din capitală. La Teatrul Municipal „I.L. Caragiale" din București s-a jucat farsa acesteia *Ce vrea femeia, vrea și dracul*. Sub conducerea lui Victor Ion Popa, la Teatrul Popular din București, s-au mai jucat piese pentru copii scrise de dramaturgele Igena Floru (*În Țara Piticilor*) și Lia Hârsu (*Meșterul papuc* și *Ulciorul fermecat*), precum și comedia *Noapte de nuntă* a Aidei Vrioni. Și cam atât. Tot aici se cuvine notat că femeile care s-au aflat în acea perioadă la cârma unor teatre particulare nu au manifestat mai multă deschidere decât bărbații față de dramaturgia feminină autohtonă. La teatrele „Maria Ventura" (1929-1932) și Maria Filotti" (1939-1949), de pildă, nu s-a jucat nici măcar o singură piesă scrisă de o autoare dramatică din România[29].

Din datele expuse anterior reiese că principalele promotoare ale dramaturgiei feminine autohtone au fost, într-o proporție covârșitoare, teatrele naționale. Fiind subvenționate de stat, acestea își permiteau să-și asume anumite riscuri pe care întreprinderile comerciale nu și le îngăduiau. De altfel, teatrele naționale aveau chiar obligația să promoveze dramaturgia autohtonă românească. Dacă întreg sistemul teatral ar fi funcționat pe baze comerciale, dramaturgia feminină românească de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial ar fi rămas, practic, invizibilă. Putem trage de aici concluzia că existența teatrelor subvenționate de stat este crucială pentru o cultură sănătoasă.

Un alt mediu de promovare a dramaturgiei autohtone în interbelic a fost radioul, care a început să transmită teatru radiofonic pe calea undelor herziene din anul 1929. Ulterior, au apărut și scenariile scrise special pentru radio, iar printre cei care le semnau am identificat și câteva nume de femei: Maria Brebenaru și Heraclia Dumitrescu (cu *În împărăția iernii* și *24 ianuarie 1859*), Lucia Bârsescu (cu *Prima zi de primăvară*), Sandra Cocorăscu (cu *Am să aștept...*), Margareta Daschievici (cu *O șezătoare străjerească*), Maria Petrescu Devechi (cu *Primăvara*), Nicolina Doican (cu *Într-o noapte de Anul Nou*), Elvira Dumitriu (cu *Sacrificiul*), Titela Haqué, cea poreclită „Tanti Radio", inițiatoarea popularei emisiuni „Ora copiilor" (cu *Visul Cireșicăi, Bine faci, bine găsești*, *Poveste de Crăciun, În țara îngerașilor*, *Pleacă sau nu pleacă mama mare, Stancu Vistavoiu, Coana Vreme și Moș Crăciun, Mlădița, Legenda Bujorului, Ceaiul Liletei*), Adriana Kiseleff (cu *Toanta lui Pandele*), Ana Luca (cu *Fiul eroului*), Alice Maior Dimăncescu (cu *Intrarea în biserică*), străjerele Magdalena Marinescu și Elisabeta Mitroi (*Primăvara*), Claudia Millian (cu *Întunericul, gramofonul și femeia*), Crisanta Olteanu (cu *Cum sunt ei*), Nela Stroescu (cu *Intrarea în biserică, Poveste din stea*), Lucreția Petrescu (cu *Orbul*, *Trenul de plăcere* și *Răvașul*), Valeria Petrovici (cu *Zânișoara Peleșului*), Mona Rădulescu (cu *Cerșetorul*) și Zoe Verbiceanu (cu *Da capo al fine*). Multe dintre acestea erau profesoare și scriau teatru pentru copii, gen dominat de femei încă de la începuturi (de la pionierele Maria Flechtenmacher sau Sofia Vlad-Rădulescu). E cazul Mariei Brebenaru și al Heracliei Dumitrescu, printre cele mai prolifice autoare de teatru școlar din epocă, al Luciei Bârsescu, al Margaretei Daschievici, al Mariei Petrescu Devechi sau al Valeriei Petrovici. Faptul că multe autoare, adesea profesoare, dominau teatrul școlar și pentru copii reflectă atât oportunitățile oferite de profesia didactică, cât și constrângerile de gen care le orientau spre această formă de teatru pe nedrept considerată minoră, secundară.

Lista autoarelor de piese de teatru active cu precădere în intervalul 1920-1948 este, însă, mai lungă decât cea a dramaturgelor jucate în același interval. 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), Laurența Bacalbașa, Maria Băilescu, Ernestina Brădișteanu, Zoralia Bucureanu, Lucia Calomeri, Gabriela Călugăru, Agathe Cocoș, Eliza V. Cornea, Ionela Crețulescu, Elena Cupărescu, Liliana Delescu, Ernestina Dragomirescu, Victoria Drossu, Mariana Dumitrescu, Maria Enăchescu, Alice Gabrieleanu, Veronica Graur, Profira Groholschi, Lia Hart, Lucreția Helgiu, Rallu Iconomu, Maria Ortansa Ionescu, Sultănica Ionescu, Elena Isachievici, Silvia Langu, Irina Lecca, Elena Lungu, Emilia Marghescu, Lucia Mărculescu, Apriliana Medianu, Maria Neagu, Natalia Negru, Sabina Paulian, Aurelia Pop-Florian, Adina Popescu Piperescu, Florica Rădulescu, Izabela Sadoveanu, Dida Solomon-Callimachi, Constanța Spirtaru, Henriette Yvonne Stahl, Ana Gheorghe Tănăsescu și Gallia Tudor (pe numele ei real Galina Georgescu). Unele dintre ele și-au văzut piesele tipărite în volum, altele (precum cunoscuta actriță Dida Solomon Callimachi sau scriitoarea Henriette Yvonne Stahl, despre care puțină lume știe că a scris și o piesă[30]) doar în reviste.

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

28. Ibid., 367.

29. Ioan Massoff, Gheorghe Nenișor, *Maria Ventura*, cuvânt înainte de J. Paul-Boncour (București: Editura Tineretului, 1966), 174–185, 256–257; Maria Filotti, „Repertoriul Teatrului «Maria Filotti» (1939–1949)", în *Am ales teatrul*, pref. de Ov. S. Crohmălniceanu, ed. a II-a (București: Editura Meridiane, 1963), 376–382.

30. Henriette Yvonne Stahl, „Plumb," *Viața Românească* 21, nr. 11–12 (noiembrie–decembrie 1929): 82–113; și 22, nr. 1–2–3 (ianuarie, februarie, martie 1930): 142–158.

de autoare dramatice, iar selecția lor valorică rămâne, în opinia mea, în linii mari, 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[31]. (Din primele decenii ale secolului trecut, Lovinescu nu reține nici un nume de autoare dramatice.) La rândul său, G. Călinescu, în *Istoria...* sa, din 1941, se referă la dramaturgia scrisă de Hortensia Papadat-Bengescu, Igena Floru, Lucreția Petrescu și, în trecere, a lui Ticu Archip[32]. Claudia Millian e discutată doar ca poetă, iar Lucia Demetrius, ca prozatoare. (În ce le privește pe dramaturgele antebelice, Călinescu se oprește la dramele Sofiei Nădejde.) Iese din discuție Nicolae Iorga, care, în *Istoria literaturii românești contemporane* (1934), în două volume, nu i-a acordat nici un rând dramaturgiei feminine[33]. Hortensia Papadat-Bengescu e inclusă aici doar în ipostaza de prozatoare.

În *Literatura română între cele două războaie mondiale*, publicată câteva decenii mai târziu, între 1972 și 1975, Ov. S. Crohmălniceanu nu reține, în secțiunea dedicată dramaturgiei (din volumul al III-lea), nici o femeie-dramaturg[34]. Singurele referiri la literatura dramatică feminină apar în volumul despre proză, acolo unde criticul discută opera Hortensiei Papadat-Bengescu și a lui Ticu Archip[35]. I. Negoițescu, în *Istoria literaturii române, vol. I (1800-1945)* (1991), ignoră complet dramaturgia feminină[36]. La fel procedează și Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române* (ed. I, 2008)[37]. De altfel, singura autoare comentată de către critic din perioada interbelică e Hortensia Papadat-Bengescu, însă 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[38], în care autorul înregistrează ce se întâmpla 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 având-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[39]. Este grupajul cu care am rezonat cel mai mult în alcătuirea expoziției online „Dramaturgia feminină românească între 1920 și 1948" de pe site-ul www.fem100.ro, pe care am curatoriat-o în cadrul programului „Arhiva feministă de teatru FEM 100", inițiat de cercetătoarea Cristina Modreanu[40]. (Dintre pioniere, în volumul al doilea al acestei istorii, dedicat teatrului românesc din perioada cuprinsă între 1849 și 1918, figurează, în capitolul consacrat dramaturgiei, Constanța Dunca, Sofia Nădejde și Constanța Hodoș[41].)

V. Mîndra, în *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gh. Asachi la Camil Petrescu* (1971), ocolește dramaturgia feminină[42]. Volumul pare să fi stat la baza unei proiectate istorii a literaturii dramatice românești, din care autorul a publicat, ulterior, în 1985, un singur volum, acoperind perioada „de la începuturi până la 1890", în care sunt comentate piesele Constanței Dunca și ale Sofiei Nădejde (pe lângă care, la final, într-o bibliografie a dramaturgiei românești de până la 1899, mai sunt pomenite Ana Ciupagea și Matilda Cugler-Poni)[43].

---

31. E. Lovinescu, cap. „Evoluția poeziei dramatice după război", în *Istoria literaturii române contemporane (1900–1937)*, în *Opere* II, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, introd. de Eugen Simion (București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015), 910–943.

32. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941), consultată în ediție facsimil (București: Editura Semne, 2003).

33. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane. I. Partea întâi. Crearea formei (1867–1890), II. Partea a doua. În căutarea fondului (1890–1934)* (București: Editura „Adevărul", 1934).

34. Ov. S. Crohmălniceanu, „Dramaturgia", în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 3, *Dramaturgia și critica literară* (București: Editura Minerva, 1975), 5–113.

35. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, *Introducere. Publicații, grupări și direcții literare. Formule estetice mai largi. Proza* (București: Editura Minerva, 1972), 404–405, 433.

36. I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800–1945) (București: Editura Minerva, 1991).

37. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (Pitești: Editura Paralela 45, 2008).

38. Pentru perioada 1920-1948, vezi Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. V–VI (București: Editura Minerva, 1974, 1976) și vol. VII–VIII (București: Editura pentru Literatură, 1978, 1981).

39. Simion Alterescu (redactor responsabil), Ion Cazaban, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gâtză, Jancsó Elemer, Ana Maria Popescu, Liliana Țopa, cap. II, „Dramaturgia", în *Istoria teatrului în România*, vol. III (1919–1944) (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973), 143–234.

40. Expoziția poate fi vizitată online, vezi *Dramaturgia feminină românească între 1920 și 1948*, curatoare: Anca Hațiegan. https://fem100.ro/expozitii/dramaturgia-feminina-romaneasca-intre-1920-si-1948/.

41. Simion Alterescu (redactor responsabil), Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gâtză, Jancsó Elemer, Ovidiu Papadima și Ion Zamfirescu, cap. II, „Repertoriu și dramaturgie," în *Istoria teatrului în România*, vol. II (1849–1918) (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971), 112–232.

42. V. Mîndra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gh. Asachi la Camil Petrescu* (București: Editura Minerva, 1971).

43. V. Mîndra, *Istoria literaturii dramatice românești. Vol. I, De la începuturi până la 1890* (București: Editura Minerva, 1985), 193–194, 202–204, 313, 314.

Virgil Brădățeanu, autor al unei *Istorii a literaturii dramatice românești și a artei spectacolului* (1966-1982), tot în trei volume, se oprește (în volumul al II-lea, din 1979) la patru nume de autoare dramatice interbelice: Hortensia Papadat-Bengescu, Claudia Millian(-Minulescu), Lucreția Petrescu și Coca Farago[44]. (Alte autoare nici nu apar în celelalte volume.)

Mihai Vasiliu, în capitolul dedicat dramaturgiei din *Istoria teatrului românesc* (1995), o menționează doar, într-o lungă înșiruire de nume, pe Hortensia Papadat-Bengescu[45]. În capitolul dedicat dinamicii repertoriale, care include o analiză cantitativă a repertoriului Teatrului Național din București cu începere din 1877, sunt amintite și numele Claudiei Millian și al Lucreției Petrescu[46]. De aici aflăm, însă, niște lucruri interesante: că între 1877 și 1917, la Teatrul Național din București, s-au jucat circa 100 de autori români (care reprezentau cam 38% din autorii jucați, restul fiind autori străini, din care între 75% și 63% francezi), iar, între 1918 și 1944, s-au jucat cam tot atâția autori români (reprezentând aproximativ 53% dintre autorii reprezentați, o treime din dramaturgia străină jucată în această perioadă reprezentând-o cea franceză)[47]. Raportând aceste date la numărul de autoare dramatice autohtone jucate în aceleași calupuri temporale la naționalul bucureștean, reiese că acestea au reprezentat în jur de 7 % dintre autorii români jucați aici în perioada antebelică și cam 16% dintre cei jucați în perioada interbelică. În clasamentul autorilor care au dominat repertoriul prezentat pe prima scenă a țării până la Al Doilea Război Mondial nu se numără, cum era de așteptat, nici o femeie.

În *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (ed. II, 2008), Mircea Ghițulescu scrie despre Hortensia Papadat-Bengescu, Aralda Arad, Claudia Millian, Lucreția Petrescu, Gallia Tudor și Sorana Țopa[48]. (Dramaturge antebelice nu figurează în istoria acestuia.)

În fine, Florin Faifer, în *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești. – Regăsiri –* (2008)[49] și în *Dramaturgi români* (2009)[50], care reia, în mare parte, materialul din volumul anterior, nu se referă la nici o dramaturgă din perioada de după Marele Război, iar, cu referire la perioada antebelică, o menționează, în treacăt, pe Sofia Nădejde.

Din cele notate anterior, reiese că în istoriile literare și teatrale cele mai relevante (din care exclud masiva lucrare *Teatrul românesc* a lui Ioan Massoff, pe care textul dramatic îl interesează doar în măsura în care a fost montat), Hortensia Papadat-Bengescu conduce clasamentul autoarelor dramatice interbelice recunoscute ca atare, intrate în conștiința alcătuitorilor de astfel de panorame critice, cu cele mai multe mențiuni (șapte la număr), urmată de Lucreția Petrescu (șase), Claudia Millian (cinci), Ticu Archip (trei), Sorana Țopa (două) și Aralda Arad, Sandra Cocorăscu, Coca Farago, Igena Floru, Ana Luca și Gallia Tudor (cu câte o mențiune). Pentru perioada antebelică, a „pionierelor", clasamentul e condus de Sofia Nădejde (cu patru mențiuni), urmată de Constanța Dunca (cu două) și de Ana Ciupagea, Matilda Cugler-Poni și Constanța Hodoș (cu câte o mențiune). În clasamentul general, ordinea ar fi următoarea: Hortensia Papadat-Bengescu (7), Lucreția Petrescu (6), Claudia Millian (5), Sofia Nădejde (4), Ticu Archip (3), Constanța Dunca și Sorana Țopa (2), Ana Ciupagea, Matilda Cugler-Poni, Constanța Hodoș, Aralda Arad, Coca Farago, Igena Floru, Sandra Cocorăscu, Ana Luca și Gallia Tudor (1).

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[51]. Din perioada care ne interesează, sunt prezente aici următoarele autoare: Ticu Archip, Sandra Cocorăscu (vol. 1, 1995), Ana Luca, Mărgărita Miller-Verghi, Claudia Millian (vol. 3, 1996), Lucreția Petrescu (vol. IV, 1996), Sorana Țopa și Ștefania Zottoviceanu Rusu (vol. 5, 1997).

Profilul socio-profesional al dramaturgelor interbelice

În cele ce urmează mă voi referi la condiția socială și profesională a dramaturgelor interbelice, pornind de la un eșantion de douăzeci și nouă de autoare cu piese jucate și/sau apărute în volum în intervalul 1920-1948 (sau scrise în această perioadă și publicate în volum ulterior). Includ aici și dramaturge active în timpul și după cel de-Al doilea Război Mondial, până la momentul instalării la putere a regimului comunist (în 1948), întrucât consider că există o continuitate de stil și de viziune între dramaturgia propriu-zis interbelică și cea produsă până la impunerea în România a dictaturii de tip sovietic. Este vorba despre următoarele autoare dramatice: Elena Aciu, Aralda Arad,

44. Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului* (București: Editura Didactică și Pedagogică, 1979).

45. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc* (București: Editura Didactică și Pedagogică, 1995), 103.

46. Ibid., 129.

47. Ibid., 126-136.

48. Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, ed. a II-a (București: Editura Tracus Arte, 2008).

49. Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești. – Regăsiri –* (Iași: Universitas XXI, 2008), 29.

50. Florin Faifer, *Dramaturgi români* (Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza", 2009), 26.

51. Aurel Sasu și Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri. O istorie autobiografică*, 5 vol. (București: Editura Minerva, 1995–1997).

Ticu Archip, Maria Banuș, Maria Brebenaru, Sarina Cassvan, Sandra Cocorăscu, Eliza V. Cornea, Lucia Demetrius, Heraclia Dumitrescu, Coca Farago, Igena Floru, Titela Haqué, Lia Hârsu, Magda Isanos, Ana Luca, Mărgărita Miller-Verghy, Claudia Millian, Hortensia Papadat-Bengescu, Paula Petrea, Lucreția Petrescu, Adina Popescu Piperescu, Profira Sadoveanu, Alice Sturdza, Gallia Tudor, Sorana Țopa, Zoe Verbiceanu, Aida Vrioni și Ștefania Rusu Zottoviceanu. Dintre acestea, șaptesprezece figurează în *Dicționarul general al literaturii române*[52], publicat sub egida Academiei Române, și/sau în *Dicționarul scriitorilor români*[53], coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu. E vorba de Ticu Archip, Maria Banuș, Sarina Cassvan, Lucia Demetrius, Coca Farago, Igena Floru, Lia Hârsu (prezentă doar în *Dicționarul general*...), Magda Isanos, Mărgărita Miller-Verghy, Claudia Millian, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucreția Petrescu (doar în *Dicționarul general*...), Profira Sadoveanu, Sorana Țopa, Zoe Verbiceanu, Aida Vrioni (doar în *Dicționarul general*...), Ștefania Zottoviceanu Rusu (doar în *Dicționarul general*...). Despre celelalte, cu excepția Titelei Haqué[54] și a Paulei Petrea[55], pe care le-am descoperit mai târziu, se pot culege informații de pe site-ul www.fem100.ro (vezi expoziția online „Dramaturgia feminină românească între 1920 și 1948", în care am inclus douăzeci de dramaturge, zece cu prezentări *in extenso* și alte zece cu prezentări pe scurt).

O primă observație care se impune din perspectiva unei analize de gen este faptul că majoritatea autoarelor care au scris sau publicat piese în perioada interbelică și-au încheiat viața în București, indiferent de locul nașterii. Această concentrare biografică evidențiază nu doar centralitatea capitalei în ceea ce Pierre Bourdieu ar numi „câmpul literar"[56], ci și constrângerea spațială exercitată asupra femeilor care aspirau la o carieră artistică, într-o societate în care accesul la vizibilitate culturală era profund dependent de capitalul simbolic al centrului. Pentru o scriitoare, și cu atât mai mult pentru o dramaturgă, afirmarea în provincie devenea aproape imposibilă. Nu întâmplător a tânjit Hortensia Papadat-Bengescu toată viața să se așeze la București („Cetatea cea vie" din romanele ei), dorință care i s-a împlinit abia după pensionarea soțului ei.

Potrivit recensământului din 1930, 78,9 % din populația României trăia, însă, în mediul rural[57], iar femeile, în special cele din clasele sociale inferioare, erau cvasi-absente din circuitul formării artistice și literare. Dramaturgele active în epocă proveneau, așadar, dintr-un bazin socio-cultural foarte restrâns, după cum va reieși și din cele ce urmează.

Astfel, dacă ne uităm la datele biografice ale autoarelor în cauză, atâtea câte există, se poate constata faptul că majoritatea lor covârșitoare proveneau din clasa burgheză, prin naștere și/sau prin căsătorie. Multe dintre ele au avut părinți și soți cu profesii intelectuale, administrative, liberale sau cariere militare respectabile, caracteristice clasei de mijloc: tatăl Elenei Aciu a fost dascăl, iar soțul, director de bancă și fruntaș politic ardelean; soțul Araldei Arad a fost scriitorul și fruntașul politic basarabean Ion Buzdugan, licențiat în drept și economie; tatăl lui Ticu Archip a fost ofițer de cavalerie; Maria Banuș a fost fiica unui contabil devenit director de sucursală bancară, iar soțul ei a fost inginer constructor; Sarina Cassvan a fost fiica unui profesor de ebraică, fiind căsătorită o vreme cu scriitorul Ion Pas; Sandra Cocorăscu a fost fiica directorului Operei Române din București, Scarlat Cocorăscu (fiind, totodată, nepoată, pe linie maternă, a lui Theodor Aslan, unul dintre directorii Teatrului Național din Iași), și a fost căsătorită (divorțând ulterior) cu un bărbat foarte bogat, cu care a trăit o vreme în străinătate; Eliza V. Cornea a fost căsătorită cu un funcționar; Lucia Demetrius a fost fiica scriitorului socialist Vasile Demetrius, care a lucrat ca învățător suplinitor, și a fost căsătorită cu actorul Cristel Costache; Coca Farago a fost fiica unui funcționar și a poetei Elena Farago, fiind căsătorită cu actorul Geo Maican; Igena Floru a fost fiica unui profesor de istorie și a unei mame licențiate; Titela Haqué (pe numele ei real Ecaterina Bugulescu, căs. Irimescu, apoi Haqué) a fost fiică de medic, rămasă orfană de mamă de mică, și a rămas văduvă cu trei copii în urma Primului Război Mondial, după care s-a căsătorit cu maiorul (ajuns ulterior colonel) Corneliu Haqué, care i-a înlesnit angajarea la radio; Lia Hârsu (pe numele ei real Rozalia Măgură) a fost căsătorită cu medicul și publicistul Melchior Hârsu; Magda Isanos a fost fiică de medici și soția scriitorului Eusebiu Camilar; Mărgărita Miller-Verghy a fost fiica unui profesor de limbi străine, descendent al unui conte polonez, iar mama ei, descendentă din boieri moldoveni, a fost directoare de pension; Claudia Millian a fost fiica unui inginer petrolist și soția poetului Ion Minulescu; Hortensia Papadat-

52. *Dicționarul general al literaturii române*, ediția a II-a revizuită, adăugită și adusă la zi, coordonator general: Eugen Simion, 8 vol. (București: Fundația Națională pentru Știință și Artă (și Editura Muzeul Național al Literaturii Române pentru volumele I–VI), 2016–2021).

53. *Dicționarul scriitorilor români*, coordonare și revizie științifică: Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, 4 vol. (București: Editura Fundației Culturale Române pentru vol. I–II, Editura Albatros pentru vol. III–IV, 1995–2002).

54. N. ? – m. 29 april. 1969, București. A publicat în timpul vieții mai multe volume de povestiri și poezii pentru copii: *Pe unda fermecată*, 1934; *Un mic mănunchi de poezii pentru copii*, 1935; *Fulgi de mătase*, 1936, *Rochița rândunicii*, 1943, *Sângele voinicului*, 1944. Nu și-a publicat scenariile radiofonice. Poveștile rostite de ea la microfon au fost strânse și publicate postum în volumul *Legenda ouălor roșii și alte povești*, texte stabilite de Ioana Nicolae, 2004.

55. N. ? – m. ?. A scris trei piese, toate jucate la Naționalul ieșean, din care una singură a văzut lumina tiparului: *Patima albă*, 1924.

56. Pierre Bourdieu, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, trad. din lb. franceză de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu, pref. de Mircea Martin (București: Editura Art, 2012).

57. Sircuța, *Viața femeilor în România interbelică*, 127.

Bengescu a fost fiica unui ofițer și a unei profesoare (fiind nepoată, pe linie paternă, a generalului-dramaturg George Bengescu-Dabija) și a fost căsătorită cu un magistrat; Paula Petrea a fost căsătorită cu avocatul Nicolae Petrea, care a fost prefect și primar al Iașului; Lucreția Petrescu a avut un tată cu studii, iar soțul pare că i-a asigurat o existență burgheză; Adina Popescu Piperescu a fost fiica unei profesoare și a unui erou de război cu preocupări literare, numit general post-mortem, și a fost căsătorită cu un soț care trebuie să fi aparținut tot clasei burgheze; Profira Sadoveanu a fost fiica prozatorului Mihail Sadoveanu și s-a căsătorit cu un magistrat; Alice Sturdza a fost fiica unui căpitan de cavalerie și a unei femei provenite dintr-o familie de boieri moldoveni, iar soțul ei a fost, așa cum am precizat anterior, cunoscutul actor Petre Sturdza; Gallia Tudor a fost căsătorită cu un funcționar, dar a divorțat sau a rămas văduvă devreme, întreținând o puzderie de copii prin forțe proprii; Sorana Țopa a fost fiica unui negustor; Zoe Verbiceanu a fost fiica unui ofițer și a unei femei provenite dintr-o familie de boieri olteni scăpătați; Aida Vrioni a fost fiică de avocat și soția unui contabil al Băncii Naționale a României; iar Ștefania Rusu-Zottoviceanu a fost fiică de ofițer, soțul ei fiind co-fondator al Editurii Stelei. Confortul material asigurat de o existență burgheză și prestigiul rudelor (mai cu seamă al celor de sex masculin) jucau și ele un rol important în procesul formării și afirmării femeilor-dramaturg.

Din perspectiva teoriei feministe materialiste, apartenența la clasa de mijloc sau la burghezia urbană nu anulează, însă, ci mai curând maschează mecanismele de subordonare de gen, femeia plătind adesea confortul economic prin supunerea la controlul simbolic exercitat de bărbat asupra destinului său profesional și artistic. Așa cum arată Christine Delphy, în interiorul relațiilor de clasă se pot reproduce, într-o formă „civilizată", raporturi patriarhale de dependență[58]. Confortul material al dramaturgelor interbelice era adesea condiționat de respectarea unor norme de feminitate tradițională și de susținerea unei rețele masculine de legitimitate: tați, frați, soți sau mentori recunoscuți – cum a fost, în cazul multora dintre ele, criticul E. Lovinescu. (Au frecventat sau au trecut pe la cenaclul „Sburătorul", pe lângă Hortensia Papadat-Bengescu, care era vedeta acestuia, Ticu Archip, Maria Banuș, Sarina Cassvan, Lucia Demetrius, Igena Floru, Ana Luca, Mărgărita Miller-Verghy, Claudia Millian, Paula Petrea, Lucreția Petrescu, Alice Sturdza, Gallia Tudor, Sorana Țopa, Zoe Verbiceanu, Aida Vrioni, Ștefania Zottoviceanu Rusu[59]. Alte autoare, mult mai puține, au fost mai apropiate de criticul Garabet Ibrăileanu și de cercul „Vieții românești". E vorba de Coca Farago și de Profira Sadoveanu. Hortensia Papadat-Bengescu, după cum se știe, a făcut și ea parte, inițial, din cercul ieșean, iar Zoe Verbiceanu le-a frecventat și ea pe amândouă.)

În ceea ce privește nivelul și tipul de educație, dramaturgele din acest eșantion au urmat, în majoritatea lor, studii superioare, cu precădere umaniste, într-o vreme când 43% din populația României de peste șapte ani era analfabetă, cu mari diferențe între regiuni și între sexe, analfabetismul fiind mult mai accentuat printre femei[60]. Astfel, în anul 1930, distribuția știutorilor de carte pe sexe și provincii istorice era următoarea: în Oltenia, 70,4% de sex masculin, 31% de sex feminin; în Muntenia, 74,2% de sex masculin, 41,9% de sex feminin; în Dobrogea, 65,1% de sex masculin, 40,2% de sex feminin; în Moldova, 71,3% de sex masculin, 43,3% de sex feminin; în Basarabia, 51,4% de sex masculin, 25,1% de sex feminin; în Bucovina, 72,2% de sex masculin, 59,7% de sex feminin; în Transilvania, 73,8% de sex masculin, 62,9% de sex feminin; în Banat, 80,1% de sex masculin, 64,4% de sex feminin; în Crișana-Maramureș, 67,8% de sex masculin, 55,4% de sex feminin[61]. Media știutorilor de carte era, bineînțeles, mult mai ridicată în orașe, unde 84,5 % dintre bărbați și 70,3 % dintre femei erau alfabetizate, în timp ce, la sate, doar 38,7 % dintre femei știau carte[62]. În același an, 1930, femeile reprezentau aproximativ 19,68% din totalul populației înscrise la facultate și la celelalte școli superioare din România (din care 106.828 de băieți și 26.179 de fete)[63].

Accesul acestor autoare la educație superioară trebuie înțeles, așadar, în contextul unei societăți profund inegale din perspectiva raporturilor de clasă și de gen. (Prin „gen" înțeleg, pe urmele lui Joan W. Scott, un „element constitutiv al relațiilor sociale bazate pe diferențele percepute dintre sexe" și „o modalitate principală de semnificare a relațiilor de putere"[64].) Faptul că majoritatea dramaturgelor analizate au urmat studii universitare constituie un indiciu clar al poziționării lor în cadrul unei elite sociale și culturale restrânse. În același timp, acest privilegiu educațional era

58. Christine Delphy, "The Main Enemy: A Materialist Analysis of Women's Oppression," *Feminist Issues* 1, no. 2 (1980): 23–40, în special 34–36.

59. Despre locul scriitoarelor în cenaclul „Sburătorul" și relația lor cu Lovinescu au scris Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, 69–89; Ligia Tudurachi, *Grup sburător. Trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu* (Timișoara: Editura Universității de Vest), 199–205, 293–296; Geanina Giuhat, „Dubla periferalitate a poetelor din perioada interbelică: Infantilizarea și minimalizarea autoarelor de la cenaclul Sburătorul", *Transilvania*, nr. 6–7 (2024): 33–45.

60. Sircuța, *Viața femeilor în România interbelică*, 29.

61. Ibid., 124.

62. Ibid., 148.

63. Ibid., 136.

64. Joan W. Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis," *The American Historical Review* 91, no. 5 (decembrie 1986): 1067.

profund mediat de clasa lor socială și de sprijinul familial (pe linie masculină, mai cu seamă). Dacă doar o minoritate infimă de femei ajungea în învățământul superior, acest lucru se datora nu atât lipsei de vocație sau incapacității lor, cât unui sistem de excludere structurală. Amintesc aici faptul că femeile din România nu au avut drept de vot până în 1929, când li s-a permis să voteze, însă numai la alegerile locale.

În volumul *Viața femeilor în România interbelică*, din care am extras statisticile precedente, Cristina Sircuța observă creșterea accelerată a numărului de studente în România primului deceniu postbelic, notând că, de la 3.077 de studente în anul universitar 1921/ 1922, „cifra acestora s-a triplat, ajungând la peste 9.000 de studente în 1929/ 1930", în timp ce, în „aceeași perioadă, numărul studenților a crescut doar cu 40 % (de la 15.000 la 22.000)"[65]. Cele mai multe fete făceau studii umaniste: la Universitatea bucureșteană, 37 % dintre studente erau înscrise la Litere și Filosofie, una dintre cele două facultăți unde îi depășeau în număr pe băieți (cealaltă fiind Farmacia)[66].

Literele și Filosofia par a fi fost primele opțiuni și pentru dramaturgele din eșantionul ales de mine. Douăsprezece dintre ele au urmat cursuri în domeniile respective (Maria Banuș, Sarina Cassvan, Lucia Demetrius, Igena Floru, Magda Isanos, Mărgărita Miller-Verghy, Paula Petrea, Adina Popescu Piperescu, Profira Sadoveanu, Gallia Tudor, Zoe Verbiceanu, Ștefania Zottoviceanu Rusu), chiar dacă unele (Profira Sadoveanu și Gallia Tudor) doar ca audiente. Opt au făcut cursuri de actorie (Lucia Demetrius, Coca Farago, Ana Luca, Claudia Millian, Alice Sturdza, Gallia Tudor, Sorana Țopa, Aida Vrioni), din care două (Gallia Tudor și Aida Vrioni) ca audiente. Claudia Millian le-a întrerupt după căsătoria cu Minulescu, care i-a interzis să joace teatru, după cum relatează în amintirile sale fosta ei profesoară, actrița Lucia Sturdza Bulandra[67]. Șase dintre ele au urmat studii pedagogice (Elena Aciu, Maria Brebenaru, Eliza Cornea, Heraclia Dumitrescu, Lia Hârsu și Paula Petrea). Trei au studiat dreptul (Maria Banuș, Magda Isanos, Paula Petrea). Ticu Archip a terminat (strălucit) Facultatea de Matematică. Claudia Millian a făcut și Școala de Belle-Arte. Câteva au fost dublu sau chiar triplu licențiate (Maria Banuș, Lucia Demetrius, Magda Isanos, Paula Petrea). Sandra Cocorăscu a studiat canto-ul în particular. Hortensia Papadat-Bengescu, după cum se știe, a făcut numai studii preuniversitare, deși și-a dorit foarte mult să facă facultatea, visul ei fiind să studieze la Paris. Boala mamei și faptul că era copil-unic i-au făcut pe părinții ei să se împotrivească, însă, acestui proiect, deturnându-i, astfel, viitoarei scriitoare, întreaga viață. Din dorința de răzbunare și de emancipare, ea s-a măritat atunci cu magistratul Nicolae Papadat, care avea să-i facă viața un calvar, neîmpăcându-se deloc cu preocupările ei intelectuale[68]. Profira Sadoveanu și-a văzut și ea visul de a studia actoria la Paris strivit de împotrivirea tatălui său, care nu i-a prea încurajat nici aplecarea spre dramaturgie:

> „Aș fi vrut să fac teatru, să fiu ca Molière, să scriu piese pe care să le joc și să le pun în scenă. Dar n-a fost să fie așa... Entuziasmul meu pentru teatru a fost potolit de tata, care era de părere că nu eram făcută pentru așa ceva și că n-aș fi putut suporta viața de culise. (El fusese aproape 10 ani directorul Teatrului Național din Iași, după cum se știe, și cunoștea greutăâile carierei de actor şi regizor)"[69].

În ce privește profesiile îmbrățișate de aceste femei, principalele domenii de activitate remunerată ale acestora au fost învățământul (preuniversitar, cel universitar fiind prea puțin accesibil femeilor) și teatrul. În învățământ au lucrat unsprezece dintre ele (Elena Aciu, Ticu Archip, Maria Brebenaru, Eliza Cornea, Heraclia Dumitrescu, Lia Hârsu, Mărgărita Miller-Verghy, Claudia Millian, Paula Petrea, Adina Popescu Piperescu și Zoe Verbiceanu). Șase au fost actrițe (Sandra Cocorăscu, care a fost, într-o primă fază, cântăreață, Lucia Demetrius, care va lucra ulterior ca funcționară, profesoară de teatru, prim-secretar de presă la Ministerul Informațiilor și regizoare, Coca Farago, care a fost și mică funcționară, angajată a Muzeului „Al. Saint-Georges", a Fundației Regale, a Ministerului Muncii, apoi pictor-scenograf, regizoare de culise etc., Ana Luca, Alice Sturdza și Sorana Țopa). Ștefania Zottoviceanu Rusu a fost bibliotecară și secretară a Comitetului de lectură al Teatrului Național din București. Magda Isanos a fost o vreme avocată. Gallia Tudor și-a câștigat existența în principal din cusătorie, ajungând să aibă propriul atelier de croitorie. Titela Haqué a realizat rubrica „Ora copiilor" la radio între 1929 și 1943. Mai toate au făcut și publicistică, Aida Vrioni având, însă, un rol de pionierat în publicistica feminină profesionistă, potrivit Monicăi

65. Sircuța, *Viața femeilor în România interbelică*, 136.

66. Ibid.

67. Sturdza Bulandra, *Amintiri... Amintiri...*, 245–246.

68. Vezi paginile de jurnal ale autoarei reproduse de Camil Baltazar în volumul *Contemporan cu ei. – Amintiri și portrete –* (București: Editura pentru Literatură, 1962), 70-73.

69. Profira Sadoveanu, „«Evenimentul real, adevărul, l-au impresionat întotdeauna pe Sadoveanu, ele erau punctul de plecare în tot ce scria»", interviu de Cornelia Djigola, *Luceafărul* nr. 22 (787) (29 mai 1977): 8.

Negru, editoarea operelor sale[70]. Mărgărita Miller-Verghy, Coca Farago, Lia Hârsu, Sarina Cassvan (care a condus și o asociație culturală patronată de Elena Văcărescu), Claudia Millian sau Paula Petrea s-au ocupat și ele intens cu publicistica. De asemenea, multe dintre aceste femei au fost și traducătoare. Mărgărita Miller-Verghy, de pildă, a fost traducătoarea oficială a operelor Reginei Maria din engleză în română.

În 1930, 52,2 % din populația feminină a României era activă, din care „87,1% se ocupa cu agricultura, 2,9 % cu industria, 2,3 % comerț-credit, 0,4 % transporturi și alte categorii / nedeclarați 7,3 %"[71]. Numărul angajatelor îl întrecea pe cel al angajaților doar în industria textilă și manufacturieră și în comerț (magazine alimentare, restaurante și cârciumi). În ce privește prezența femeilor în instituțiile publice, cele mai multe lucrau „în învățământ și în fundații culturale: 42.968 femei față de 44.243 bărbați"[72]. Tabloul acesta reflectă o orientare determinată de așteptările sociale privind „locul femeii" – în funcții situate, cum spune Bourdieu, „în prelungirea funcțiilor domestice: învățământ, asistență, servicii"[73]. Dramaturgele interbelice, în marea lor majoritate, s-au conformat și ele acestor așteptări.

Analiza socio-profesională a celor douăzeci și nouă de dramaturge active în România între 1920 și 1948 relevă, dincolo de particularitățile individuale, un model recurent al ascensiunii feminine în câmpul literar și teatral: urbanizare timpurie (de preferință în capitală), apartenență la clasa mijlocie sau burgheză, acces la educație superioară umanistă și sprijin familial sau conjugal (mai ales masculin) în diferite forme. Aceste caracteristici nu reprezintă doar fapte biografice, ci indicii ale modului în care capitalul social, cultural și simbolic, în sens bourdieusian, era esențial pentru ca o femeie să poată accede la statutul de autoare dramatică publicată și montată.

Din perspectivă feministă, ceea ce se poate observa este existența unei „aristocrații culturale feminine" a cărei posibilitate de afirmare a fost condiționată nu doar de talent sau voință individuală, ci de plasarea într-o rețea de privilegii structurale – privilegii de clasă, de gen negociat în termeni patriarhali, și de acces limitat, dar strategic, la spații ale formării și vizibilității. Accesul la educație, la publicistică și la scena teatrală a fost, pentru aceste femei, un act de traversare a unor granițe culturale și sociale, granițe pe care doar un mic segment al populației feminine din România le putea depăși în perioada interbelică.

Concluzii

Această cercetare oferă prima cartografiere sistematică a dramaturgiei feminine românești între 1870 și 1948, cu focalizare pe perioada interbelică, depășind accentul tradițional pus pe câteva nume canonice. Rezultatele evidențiază existența unui ecosistem cultural precar, în care afirmarea femeilor ca autoare dramatice a fost condiționată de apartenența lor la rețele sociale privilegiate și de sprijinul simbolic al centrelor culturale. În lipsa teatrelor subvenționate, dramaturgia feminină ar fi rămas aproape complet invizibilă. Dincolo de identificarea de nume și titluri, studiul acesta se dorește a fi o bază de pornire pentru o istorie feministă contextualizată a teatrului românesc, în care experiențele artistelor să fie analizate nu doar în funcție de conținutul pieselor lor, ci și prin prisma drumului social și simbolic care le-a permis să scrie și să fie recunoscute ca autoare dramatice.

Bibliography

Alterescu, Simion (editor-in-chief), Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gâtză, Jancsó Elemer, Ovidiu Papadima, and Ion Zamfirescu. Chapter II, "Repertoriu și dramaturgie" ["Repertoire and Dramaturgy"]. In *Istoria teatrului în România*, vol. II (1849–1918) [*The History of Theatre in Romania*, vol. II (1849–1918)], 112–232. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.

Alterescu, Simion (editor-in-chief), Ion Cazaban, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gâtză, Jancsó Elemer, Ana Maria Popescu, and Liliana Țopa. "Dramaturgia" ["Dramaturgy"]. In *Istoria teatrului în România*, vol. III (1919–1944) [*The History of Theatre in Romania*, vol. III (1919–1944)], 143–234. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.

Baltazar, Camil. *Contemporan cu ei. Amintiri și portrete* [Contemporary with Them. Memories and Portraits]. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1962.

Bourdieu, Pierre. *Dominația masculină* [Masculine Domination]. Translated from French and preface by Bogdan Ghiu. Bucharest: Editura Meridiane, 2003.

Bourdieu, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar* [The Rules of Art: Genesis and Structure of

70. Monica Negru, „Aida Vrioni, prima jurnalistă profesionistă din România", *Orizonturi culturale italo-române / Orizzonti culturali italo-romeni* XI, nr. 4 (aprilie 2021).
Aida Vrioni, prima jurnalistă profesionistă din România - Orizonturi culturale italo-române (accesat 25.04. 2025)

71. Sircuța, *Viața femeilor în România interbelică*, 144–145.

72. Ibid., 147.

73. Pierre Bourdieu, *Dominația masculină*, trad. din lb. franceză și cuvânt înainte de Bogdan Ghiu (București: Editura Meridiane, 2003), 81.

the Literary Field]. Translated from French by Laura Albulescu and Bogdan Ghiu, preface by Mircea Martin. Bucharest: Editura Art, 2012.
Brădățeanu, Virgil. *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului* [History of Romanian Dramatic Literature and Performing Arts]. Bucharest: Editura Didactică și Pedagogică, 1979.
Burța-Cernat, Bianca. *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* [Group Photograph with Forgotten Women Writers: Interwar Women's Prose]. Bucharest: Cartea Românească, 2011.
Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [History of Romanian Literature from Its Origins to the Present]. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941. Facsimile edition: Bucharest: Editura Semne, 2003.
Caraiman, Carmen Daniela. *Aspecte ale dramaturgiei feminine românești* [Aspects of Romanian Women's Playwriting]. Bucharest: Editura Pro Universitaria, 2012.
Cemortan, Leonid. "Repertoriul Teatrului Național din Chișinău (1920–1935)" [The Repertoire of the National Theatre of Chișinău (1920–1935)]. In *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935). Schiță istorică* [The National Theatre of Chișinău (1920–1935). A Historical Sketch], 293–301. Chișinău: Editura Epigraf, 2000.
Ceuca, Justin. "Repertoriul Teatrului Național Cluj-Napoca" [The Repertoire of the Cluj-Napoca National Theatre]. In Justin Ceuca et al., *Teatrul Național Cluj-Napoca 1919–1994. Teatrul românesc din Transilvania 240 de ani. Studiu monografic* [The Cluj-Napoca National Theatre 1919–1994. Romanian Theatre in Transylvania: 240 Years. A Monographic Study], 283–296. Cluj: Teatrul Național Cluj-Napoca, 1994.
Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, *Introducere. Publicații, grupări și direcții literare. Formule estetice mai largi. Proza* [Romanian Literature between the Two World Wars, vol. 1, Introduction. Publications, Groups and Literary Trends. Broader Aesthetic Forms. Prose]. Bucharest: Editura Minerva, 1972.
Crohmălniceanu, Ov. S. "Dramaturgia" [Drama]. In *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 3, *Dramaturgia și critica literară* [Drama and Literary Criticism], 5–113. Bucharest: Editura Minerva, 1975.
Delphy, Christine. "The Main Enemy: A Materialist Analysis of Women's Oppression." *Feminist Issues* 1, no. 2 (1980): 23–40.
Dicționarul general al literaturii române [The General Dictionary of Romanian Literature]. 2nd revised, enlarged and updated edition. General coordinator: Eugen Simion. 8 vols. Bucharest: Fundația Națională pentru Știință și Artă (and Editura Muzeul Național al Literaturii Române for volumes I–VI), 2016–2021.
Dicționarul scriitorilor români [Dictionary of Romanian Writers]. Scientific coordination and revision by Mircea Zaciu, Marian Papahagi, and Aurel Sasu. 4 vols. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române (vols. I–II); Bucharest: Editura Albatros (vols. III–IV), 1995–2002.
Dramaturgia feminină românească între 1920 și 1948 [*Romanian Women's Playwriting between 1920 and 1948*]. Curated by Anca Hațiegan. https://fem100.ro/expozitii/dramaturgia-feminina-romaneasca-intre-1920-si-1948/
Dunca, Constanția. *Martira inimei. Dramă în cinci acte* [The Martyr of the Heart: A Five-Act Drama]. Bucharest: Tipografia Statului, Hotelul Șerban-Vodă, 1870.
Faifer, Florin. *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești. – Regăsiri –* [*Excursions into the History of Romanian Dramatic Literature: Rediscoveries*]. Iași: Universitas XXI, 2008.
Faifer, Florin. *Dramaturgi români* [*Romanian Playwrights*]. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza", 2009.
Firescu, Alexandru, și Constantin Gheorghiu. "Repertoriul Teatrului Național Craiova 1842–2000" [The Repertoire of the National Theatre of Craiova 1842–2000]. In *Istoria Teatrului Național din Craiova 1850–2000* [The History of the National Theatre of Craiova 1850–2000], 482–497. Craiova: Aius, 2000.
Flechtmacher, Maria. *Poezii și proză* [Poetry and Prose]. Bucharest: Tipografia Națională Antrepriza C. N. Rădulescu, 1871.
Floru, Igena. *Fără reazem – piesă în 3 acte* [Without Support – A Play in 3 Acts]. Bucharest: Editura Librăriei Socec & Comp., 1922.
Ghițulescu, Mircea. *Istoria literaturii române. Dramaturgia* [History of Romanian Literature. Drama]. 2nd ed. Bucharest: Editura Tracus Arte, 2008.
Giuhat, Geanina. "Dubla periferalitate a poetelor din perioada interbelică: Infantilizarea și minimalizarea autoarelor de la cenaclul Sburătorul" [The Double Marginality of Interwar Women Poets: Infantilization and Marginalization of Women Writers at the Sburătorul Literary Circle]. *Transilvania*, no. 6–7 (2024): 33–45.
Hasdeu, B. P. "D-șoara Constanța Dunca. Martira inimei, dramă în cinci acte" [Miss Constanța Dunca. The Martyr of the Heart, a Five-Act Drama]. In *Opere* III, *Studii și articole literare, filosofice și culturale. Studii și articole de economie politică* [Works III, Literary, Philosophical and Cultural Studies and Articles. Studies and Articles on Political Economy], edited by Stancu Ilin and I. Oprișan, introduction by Eugen Simion, 915–918. București:

Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2007.
Hațiegan, Anca. "Captive într-un mariaj nefericit. Personaje feminine în dramaturgia Hortensiei Papadat-Bengescu și a lui Camil Petrescu" [Captive in an Unhappy Marriage: Female Characters in the Drama of Hortensia Papadat-Bengescu and Camil Petrescu]. *România literară*, LVII, no. 14, March 28, 2025: 26. https://romanialiterara.com/2025/03/captive-intr-un-mariaj-nefericit-personaje-feminine-in-dramaturgia-hortensiei-papadat-bengescu-si-a-lui-camil-petrescu/.
Iorga, N. *Istoria literaturii românești contemporane. I. Partea întâi. Crearea formei (1867–1890), II. Partea a doua. În căutarea fondului (1890–1934)* [*History of Contemporary Romanian Literature. Part I: The Creation of Form (1867–1890), Part II: In Search of Substance (1890–1934)*]. Bucharest: Editura „Adevărul", 1934.
Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane (1900–1937)* [History of Contemporary Romanian Literature (1900–1937)]. In *Opere* II, edited by Nicolae Mecu, text edited, notes and commentary by Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, and Daciana Vlădoiu, introduction by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.
Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* [Critical History of Romanian Literature: 5 Centuries of Literature]. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.
Massoff, Ioan. *Teatrul românesc. Privire istorică* [Romanian Theatre. A Historical Overview], vols. V–VIII. București: Editura Minerva (vols. V–VI), Editura pentru Literatură (vols. VII–VIII), 1974–1981.
Mîndra, V. *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gh. Asachi la Camil Petrescu* [*Excursions into the History of Romanian Drama: From Gh. Asachi to Camil Petrescu*]. Bucharest: Editura Minerva, 1971.
Mîndra, V. *Istoria literaturii dramatice românești. Vol. I, De la începuturi până la 1890* [*The History of Romanian Dramatic Literature. Vol. I: From the Beginnings to 1890*]. Bucharest: Editura Minerva, 1985.
Negoițescu, I. *Istoria literaturii române*, vol. I (1800–1945) [History of Romanian Literature, vol. I (1800–1945)]. Bucharest: Editura Minerva, 1991.
Negru, Monica. "Aida Vrioni, prima jurnalistă profesionistă din România" ["Aida Vrioni, the First Professional Female Journalist in Romania"]. *Orizonturi culturale italo-române / Orizzonti culturali italo-romeni* XI, no. 4 (2021). https://www.orizonturiculturale.ro/ro_articol_Aida-Vrioni-prima-jurnalista-profesionista-din-Romania.html.
Sadoveanu, Profira. "«Evenimentul real, adevărul, l-au impresionat întotdeauna pe Sadoveanu, ele erau punctul de plecare în tot ce scria»" [The Real Event, the Truth, Always Impressed Sadoveanu; They Were the Starting Point for All His Writing]. Interview by Cornelia Djigola. *Luceafărul* 22 (787) (29 mai 1977): 8.
Sasu, Aurel, și Mariana Vartic. *Dramaturgia românească în interviuri. O istorie autobiografică* [Romanian Drama in Interviews. An Autobiographical History]. 5 vols. Bucharest: Editura Minerva, 1995–1997.
Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review* 91, no. 5 (December 1986): 1053–1075.
Sircuța, Cristina. *Viața femeilor în România interbelică* [The Lives of Women in Interwar Romania], foreword by Victor Neumann, afterword by Armin Heinen. București: Oscar Print, 2016.
Stahl, Henriette Yvonne. "Plumb" ["Lead"]. *Viața Românească* 21, no. 11–12 (November–December 1929): 82–113; and 22, no. 1–2–3 (January, February, March 1930): 142–158.
Sturdza Bulandra, Lucia. *Amintiri... Amintiri...* [Memories... Memories...]. 2nd ed., revised and enlarged. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.