

LIZICA CODREANU

O DANSATOARE ROMÂNĂ
ÎN AVANGARDA PARIZIANĂ

Doina Lemny

- 14 Premize
- 18 București: vise și proiecte de dans
- 26 Paris: confruntarea cu scena internațională
- 64 Aventura orientală
- 74 De la dans la hatha-yoga
- 92 Urme prin efemer
- 95 Repere cronologice
- 109 Bibliografie
- 112 Index

Eliza, alintată în familie Lizica, vede lumina zilei la 30 iunie 1901 la București în familia avocatului Ion Simion(escu) Codreanu (1858-1940) și a soției sale Eliza Eufrosina, născută Grigorescu (1866-1929), provenită dintr-o familie de moșieri. Al cincilea copil din cei opt (cinci fete: Natalia, Zoe, Irina, Margareta, Lizica și trei băieți: Nicolae, Radu, Ionel), Lizica trăiește într-un mediu foarte atașat vieții culturale a Bucureștilor. În acea perioadă, în România, se obișnuia ca familiile de magistrați, de medici sau de proprietari avuți să primească și să organizeze în casele lor serate artistice, influențate mai ales de viața culturală franceză. Bucureștiul acestui început de secol XX este supranumit „micul Paris”¹. Poate din cauza contrastului dintre nota orientală imprimată de Imperiul Otoman (care s-a extins până în țările române) și aerul de modernitate pe care-l respira capitala românească, mai ales înaintea Primului Război Mondial. Poate și datorită vieții sale artistice înfloritoare și a arhitecturii sale. De fapt, orașul se caracteriza printr-o arhitectură heteroclită unde coexistau stilurile neoclasic și bizantin, și o arhitectură tipic românească, amestec original de arhitectură populară și religioasă ortodoxă. În clădirile concepute de arhitecți francezi, se poate observa influența academismului francez transmis prin Societatea arhitecților români (creată la București în 1891 și condusă de Alexandru Orăscu). Și totuși, pentru români, „micul Paris” face aluzie mai degrabă la un mod de viață modernizat decât la aspectul arhitectural eclectic al orașului. În același timp, metafora evocă și nostalgia unui anumit mod detașat de viață.

În acea perioadă, cultura română încerca să se pună în acord cu Europa, simțind nevoia să se detașeze de ambianța orientală, prea îndepărtată de tendințele novatoare de la Paris. Anumiți germeni revoluționari, deja prezenți, vor aduce o contribuție decisivă la avangarda europeană, fie prin textele suprarrealiste absurde scrise de Urmuz, un Lautréamont al românilor, care circulau în mediile bucureștene înaintea Primului Război Mondial, fie prin sonetele poetului simbolist Alexandru Macedonski. Acesta din urmă este recunoscut pe scena mondială prin publicarea, în 1909, a două sonete în

1. Formulă contestată de Catherine Durandin în monografia ei consistentă a capitalei române, *Bucarest, mémoires et promenades*, publicată la editura Hesse, Saint-Claude-de-Diary, 2000.



Carnetul de elev al Lizicăi din ultimul an de studii
la Școala de Bele-Arte din București, 1918

numărul 7-8-9 al revistei milaneze condusă de Marinetti, *Poesia rassegna internazionale*. El este citat alături de Henri de Régnier, Gustave Kahn, Émile Verhaeren sau de Gabriele d'Annunzio. Macedonski se bucură nu numai de o recunoaștere internațională, dar încarnează adeviziunea scriitorilor români la futurism – manifestul futurist publicat de Marinetti în 20 februarie 1909 în *Le Figaro* având un ecou imediat atât în presa românească, cât și în cercurile literare și artistice. Încă din 1912, trei adolescenți – S. Samyro (pe adevăratul său nume Samuel Rosenstock, cunoscut sub pseudonimul Tristan Tzara), I. Iovanaki (cunoscut sub pseudonimul Ion Vinea) și Marcel Iancu (arhitect și pictor, participant cu Tristan Tzara la „insurecția de la Zürich”) – editează revista *Simbolul* în care militează pentru înnoirea artei prin texte-manifest și desene. La rândul lui, S. Samyro (Tristan Tzara) recomandă printre altele lucrarea lui Metzinger și a lui Gleizes consacrată cubismului². Trei ani mai târziu, în 1915, la inițiativa lui Ion Vinea, revista *Chemarea* apare ca o continuare a *Simbolului* unde S. Samyro semnează versuri sub pseudonimul Tristan Tzara.

În aceeași perioadă, se dezvoltă învățământul artistic, cele două școli de bele-arte românești, înființate încă din a doua jumătate a

2. Jean Metzinger, Albert Gleizes, *Du « cubisme »*, Paris, E. Figuière, 1912.

secolului XX (prima, la Iași în 1860, iar a doua, la București în 1864), își propun să recupereze imensa întârziere față de școlile și curentele occidentale, angajând profesori străini și acordând burse celor mai merituoși studenți români.

Printre aceștia, sculptorul Dimitrie Paciurea (1873-1932), care, după terminarea Școlii de arte și meserii din București (1890-1894), pleacă la Paris pentru a studia sculptura, unde participă la saloane și expoziții colective. La întoarcerea sa în țară, își continuă activitatea în cadrul Cercului artistic și al Tinerimii artistice aderând, în 1919, ca membru fondator, la societatea „Arta română”. Cât despre Brâncuși, el se instalează la Paris în 1904 cu intenția fermă de a trăi noi experiențe artistice, menite să-i îmbogățească cunoștințele acumulate la școala academică urmată la București, ceea ce nu-l va împiedica să păstreze legătura cu compatrioții săi: va trimite în mod regulat opere la expoziții de grup și se va implica în mișcarea de avangardă românească prin intermediul „corespondenților” săi.

De altminteri, mulți artiști tineri, susținuți de profesorii lor, expun la saloane naționale și se organizează în societăți: Tinerimea artistică, citată deja, a fost fondată la inițiativa a patru artiști: Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Constantin Artachino și Gheorghe Petrașcu, care în timpul șederii în Franța au fost în contact direct cu noile tendințe. Această societate, care milita pentru o artă realistă, este în plină ruptură, din punct de vedere artistic, de pictura care, până în a doua jumătate a secolului XIX, se inspire din tematica religioasă. Această voință de a reduce decalajul față de arta occidentală se poate observa și în domeniul muzicii, ai cărei reprezentanți erau preocupați, până în acel moment, de reluarea și de adaptarea temelor folclorice. George Enescu, întrerupând această tradiție și propunându-și să modernizeze încă de la 1900 compoziția muzicală românească, este exemplul tipic al acestei transformări: el pune bazele, în 1920, ale unei societăți de compozitori români avându-l ca secretar general pe Constantin Brăiloiu³.

3. Etnomuzicolog român care a studiat și a cules arhive sonore din folclorul românesc timp de treizeci de ani. În 1943, se stabilește la Geneva și colaborează cu Muzeul etnografic. Între 1951 și 1958 publică colecția universală de muzică populară în patruzeci de volume, prima colecție de discuri publicată vreodată cu concursul Unesco.

Această înnoire în artă și literatură, această deschidere susținută de cultura locală colorată de cosmopolitismul întreținut de țări precum Franța, Anglia și, în timpul războiului, de America, sensibile la această Românie primitoare și deschisă tuturor influențelor, cunoaște o evidentă frânare în timpul războiului. Apoi, când acesta ia sfârșit, alipirea, în 1918, a provinciilor române Basarabia, Bucovina și Transilvania, desăvârșește unitatea unui stat care se vede consolidat atât din punctul de vedere al teritoriului, cât și al populației.

Dar contribuția culturală și lingvistică adusă de minoritățile acestor provincii nu eclipsează modelul francez, care rămâne predominant și se exersează, mai ales, în timpul seratelor culturale și artistice în vogă în mediile burgheze românești. Lizica Codreanu face parte din această categorie. Tatăl, avocatul Ion Simion(escu) Codreanu organizează în locuința familială serate de poezie și de muzică la care copiii săi sunt invitați să participe. Fiecare dintre cei opt interpretează bucăți muzicale cu instrumentul preferat: Irina cântă la pian, Nicu, la fluiet și Radu, la vioară. Părinții sunt și ei talentați: tatăl cântă în corul bisericii Sfântul Ilie Rahova, iar mama are o voce frumoasă de soprană. Fratele ei, profesorul Florian Grigorescu, care participă regulat la aceste serate, a urmat cursurile Școlii de Bele-Arte din București. Printre invitați, Marcu și Vasile Breza (viitor diplomat⁴) cântă la violoncel. În ciuda dorinței părinților care o încurajează să continue lecțiile de pian, mica Lizica preferă să danseze la aceste serate, improvizațiile ei fiind foarte apreciate de invitați.

În 1918, ea își termină studiile secundare la Institutul Pompilian (ca și frații și surorile ei). Ținând cont de înclinația ei evidentă pentru artă, părinții o înscriu la Școala de Bele-Arte din București și îi plătesc în paralel cursuri de dans. Sora ei Irina, care urmase în aceeași școală cursurile unor renumiți profesori în acea epocă (Cecilia Cuțescu-Storck, Dimitrie Serafim și Ipolit Strâmbu), tocmai și-a terminat studiile. Dacă Irina este pasionată de desen și de sculptură (din care va face activitatea ei principală, devenind sculptoriță), Lizica alege arta plastică și istoria artei și profită de o anumită libertate pentru a continua să ia cursuri de dans: în acea perioadă, nu exista o secție de dans la facultatea de arte din București, dansatorii luau cursuri particulare urmând să se perfecționeze în străinătate.

4. Informații transmise de artistul Dragoș Morărescu, rudă a familiei Codreanu, pe care le-a comunicat în cartea sa *Lizica Codreanu și avangarda pariziană* publicată la București, Aritmos, 2002 (p. 11).



Pe 18 octombrie 1918, la începutul anului școlar, Lizica este citată în programul primului ceai artistic organizat de societatea „Prietenii orbilor“, care reunește, la Teatrul Carol cel Mare din București, artiști renumiți ai epocii, ca Maria Filotti, Petre Sturdza, Ion Manu, precum și debutanți. Acest program, alcătuit din muzică clasică instrumentală (Wagner, Liszt, Chopin), vocală (Mascagni, Massenet), poezie și teatru, nu prezintă niciun dans în afară de cel al Lizicăi, al cărei nume apare fără titlul piesei pe care o interpretează. Titlul generic, *Dansuri*, ne face să credem că tânăra artistă s-a ocupat și de coregrafia dansului interpretat adaptând-o la programul general. Al doilea *Ceai artistic* anunțat în același program nu prevedea de altminteri decât un singur concert.

Odată cu sfârșitul războiului, bucureștenii, oblojindu-și rănila, reiau firul vieții, recreând ambianța de veselie și distracție, profitând din plin de momentul istoric care a favorizat formarea României Mari. Artiștii își reiau activitățile și se implică în strângerea de fonduri necesare îngrijirii răniților și victimelor războiului. Implicându-se în astfel de proiecte, tânăra dansatoare devine cunoscută în mediul artistic: ea participă, mai ales alături de Mărioara Voiculescu și Tanți Barozzi, două vedete de teatru, la un spectacol menit a ajuta invalizii de război. În prima parte a seratei, cele două actrițe recită texte literare, în timp ce Constantin Nottara (vioară), împreună cu Alfred Alexandrescu (pian) interpretează o sonată în fa major de Grieg, iar Lizica Codreanu interpretează câteva scene de dans în acordul unor piese muzicale cunoscute, printre care un studiu de Chopin. A doua parte este consacrată piesei lui Robert de Flers și Gaston Arman de Caillavet, *La chance du mari* [Norocul soțului]. Prin diversitatea lui, acest program reflectă atitudinea generoasă a artiștilor care nu ezită să se implice în orice astfel de spectacol, dând dovadă de spirit civic și ajutând societatea română să se redreseze după război.

În același timp, Lizica își aduce contribuția la spectacole organizate de școlile de artă, cum este cel al Societății elevilor Școlii superioare de arhitectură, organizat la teatrul Eforia în data de 9 martie 1919. Este vorba de un „bal mascat“ compus în întregime din scene de dans, purtând titlul generic *Divertiment rococo*. Lizica se deosebește de ceilalți tineri dansatori, care interpretează pe perechi dansurile rococo anunțate în program: faptul că ea evoluează solo în a doua parte a seratei, cu așa-numitele „dansuri de caracter“, sugerează pe deplin caracterul său rebel, nevoia sa de independență

și de libertate de creație, trăsături care-i vor fi recunoscute în scurt timp la Paris. Putem să ne închipuim că artista își compune deja mișcărilor pe muzica clasică dată, aplicând învățăturile obținute din cursul privat urmat la București: disciplină, coerență, măsură – ansamblul oferindu-i ocazia și mijloacele de a se dezvolta urmându-și propria imaginație exaltată. În a treia parte a spectacolului, Lizica se asociază cu alți trei tineri dansatori, printre care fratele ei Nicu Codreanu, pentru *Dansul primăverii*, al cărui autor nu ne este cunoscut, dar despre care putem bănuși că era o piesă școlară.

În ciuda acestor activități, Lizica simte că-i lipsește impulsul necesar pentru a practica arta pe care o simte arzând în ea și pentru care nu găsește un stimul îndeajuns de puternic într-un București rămas încă sub influența tradiției clasice. Visează bineînțeles la Paris, unde viața artistică era în plină efervescență după război, intuind că acolo, în capitala franceză a acelei epoci, ar putea să-și exprime întregul potențial artistic, să găsească ceea ce până atunci construisese doar în imaginație. Deși caracterul independent și elanul de a se arunca în aventura pariziană o încurajează în a merge mai departe, Lizica nu poate pleca din București fără încuviințarea părinților care nici nu concep ca fiica lor de optsprezece ani să plece singură într-o lume necunoscută. Lizica, foarte abilă, se împrietenește cu verișoara unui horticultor francez, Faraudo (angajat de tatăl ei pentru îngrijirea livezii lor de la Ferentari, de lângă București), pe care a întâlnit-o la Mangalia, unde familia își petrecea vacanțele de vară. Astfel își convinge tatăl să o lase să plece la Paris cu această franțuzoaică, doamna Durieux, care îi și oferă cazare la început.

Astfel, având ceva bani în buzunar și câteva adrese, tânăra dansatoare Lizica Codreanu ajunge la Paris în iunie 1919.

Libris .RO

Respect pentru oameni și cărți



În anul 1919, chiar dacă începe să fie recunoscută în mediile artistice bucureștene, Lizica nu visează decât să se ducă la Paris, orașul aflat în centrul transformărilor artistice ale epocii. A auzit cu siguranță vorbindu-se de Baletul rusesc și de modernitatea pe care a adus-o Diaghilev angajând în trupa lui, începând cu 1914 — alături de dansatori ca Leonida Massin —, pictori avangardiști precum Natalia Goncharova și Mihail Larionov, și compozitori novatori ca Stravinsky și, mai târziu, Erik Satie. Ea își dorește mai mult decât orice să intre în această atmosferă în care toate artele sunt solicitate în realizarea unui spectacol „total”, și admirând cu precădere imaginea plastică cu decoruri create de același artist care concepe și costumele. Ecoul întâlnirilor de la Closerie des Lilas, și mai ales de la Bal Bullier (sală de dans foarte în vogă prin anii 1910, frecventată de artiști și poeți, și unde se dansa fox trot și tango, recent lansate la Paris), incită curiozitatea tinerei dansatoare care dorește să descopere acest mediu și să se implice. Imediat ce a primit încuviințarea părinților, Lizica a plecat la Paris având ca unic bagaj ambiția de a-și desăvârși studiile de dans și de a reuși în acest domeniu.

Contactul cu capitala franceză o pune în fața unei realități dure: își dă seama repede că nu poate conta pe ajutorul doamnei Durieux, sora grădinarului francez angajat de familia sa la București, nici pe cel al cunoștințelor părinților ei care s-ar fi oferit să o susțină. Astfel, le scrie părinților că, împreună cu Octavia, o tânără compatrioată, străbate Parisul, căutând un sprijin din partea comunității românești. În acest sens, contactează personalități ale diplomației române din Paris, precum Take Ionescu sau Nicolae Titulescu. Se gândește să se adreseze chiar „Alteței sale” [prințul Carol, viitor rege al României] — cu siguranță că tatăl ei, avocatul Ion Codreanu, îl cunoștea bine pe prințul Carol aflat în acea perioadă la Paris, și era foarte posibil ca fiica lui să-l poată aborda.

Hotărâtă să-și construiască o carieră de dansatoare, Lizica începe să caute o școală de dans. Nimic nu o descurajează, nici lipsa de bani — mai ales din cauza dificultății de a schimba leii românești — nici



Exerciții de dans clasic (Lizica, prima din stânga), Paris, începutul anilor '20

absența persoanelor care să-i susțină demersurile. Tinerețea și energia ei sunt elemente esențiale în ambiția de a avansa pentru că ea continuă să creadă în propria-i reușită, în ciuda tuturor dificultăților.

Fermecată de capitala franceză care este antrenată în euforia de după război, Lizica este fascinată de entuziasmul pe care-l manifestă parizienii, după cum povestește în scrisoarea din 15 iunie 1919 trimisă familiei: „Nici nu vă puteți închipui ce nebună este lumea! Începe să țipe pe drum: *la paix, la paix* [în franceză în text]. Îmi pare foarte rău că nu pot ieși pe *les grands boulevards* [în franceză în text] să vedem sărbătoarea. Măine însă o să ies cu siguranță”¹. În ciuda privațiunilor, se antrenează și face exerciții, cu Irma și cu Octavia, cele două prietene care o găzduiesc pentru o perioadă. În aceeași scrisoare, își asigură părinții: „«Sistemul meu» se practică în fiecare seară. Irma, Octavia și cu mine facem gimnastică regulat, iar dimineața fac întotdeauna o baie rece. Sâni mei au crescut și nu mă laud. Mi-am făcut două sutiene din tiul. Sunt foarte mulțumită acum aici la Paris pentru că încep să lucrez”. Într-o scrisoare ulterioară², le cere surorilor sale mai mari, Irina și Greta, să-i scrie și ele gazdei sale, Octavia.

1. Corespondență păstrată în colecția fiului dansatoarei, François Fontenoy.

2. Scrisoare nedatăată, păstrată în aceeași colecție.