

## C. NEGRUZZI – OM DE TEATRU

GABRIELA HAJA

Activitatea lui C. Negruzzi în domeniul dramaturgiei trebuie înțeleasă în contextul cultural al epocii și situată în perspectiva ideilor sintetizate de M. Kogălniceanu în *Introducția* la „Dacia literară” (1840).

Ca participant la procesul de emancipare culturală din prima jumătate a secolului al XIX-lea, dar prelungindu-și activitatea până după 1860, C. Negruzzi pune în evidență, în scrierile sale, două elemente importante: *dezvoltarea teatrului românesc și cultivarea limbii române literare* prin intermediul textului dramatic, între cele două elemente existând o continuă interdeterminare.

Aceste elemente erau vizibile și în activitatea mai bătrânului Gh. Asachi și a „răsfațatului” de public V. Alecsandri. C. Negruzzi nu este un inovator. Dar, în scrisorile pe care le trimite fie editorului său, Ion Heliade-Rădulescu, fie agăi Gh. Asachi, el teoretizează cu privire la cele două importante elemente, vădind un echilibru ce îl apropie de idealul clasic *aurea mediocritas*. Acestui echilibru i se adaugă finețea ironiei. *Scrisorile* trebuie însoțite de „precuvântările” publicate o dată cu două dintre piesele de teatru traduse și de interesantul articol *Studii asupra limbei române*.

Prima dintre scrisorile ce ne-au atras atenția, adresată lui I. Heliade-Rădulescu (GTN, 1836, 92–93), este de fapt o recenzie făcută traducerii realizate de Constantin Aristia după *Saul* de Vittorio Alfieri. Aici expeditorul enunță unul dintre principiile fundamentale ale teoriei traducerii: „Dar – pentru numele lui Apollo! – alta este a scri păpăgălicește, călăuzit de un dicționar, și alta a arăta în limba sa cineva chiar ideea și simțul autorului străin” (CN, P., 255). Tonul în care Negruzzi elogiază calitatea variantei românești a tragediei *Saul* e comparabil cu acela în care, un an mai târziu, o va face Heliade cu privire la *Maria Tudor*, prima dramă hugoliană tradusă de Negruzzi: „D. Aristia, scriind în modul cel mai nemerit și mai armonios, ne-a tradus pe *Saul* așa cum însuși Alfieri nu s-ar fi tradus mai bine, când ar fi știut românește”. Aprecierea pe care o face în continuare autorul scrisorii, după care „limba lui Tasso este mai dulce și mai priincioasă auzului decât sora ei româna, căci preste aceea n-au venit năpădirile ce pe aceasta au defigurat-o” (CN, P., 256), amintește de introducerea lui Gh. Șincai la *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* și de principiile ce au stat la baza procesului de modernizare a limbii române literare.

ALIL, t. XLII – XLIII, 2002 – 2003, București, p. 139–144

A doua scrisoare este adresată „D-sale agăi George Asachi, cavaler ș. c.”, în 21 iulie 1833. Ca „Mădular al Obșteștii obicinuite adunări”, C. Negruzzi are inițiative administrative și propune soluții pentru realizarea unui teatru național. În privința surselor bănești pentru realizarea acestui proiect și a unui conservator dramatic, soluțiile lui sunt practice, dar, din nefericire, nu au fost aplicate. Și repertoriul teatral, care trebuia să înlocuiască pe „ereoli, fantasmagoriști, baletişti, danşași pe funie și alții care plouă pe la noi”, urma să cuprindă „piese alese și potrivite cu gustul publicului, elegante, nu triviale, comice, nu bufoane (căci românul, nefiind măscărici, nu-i place bufoneria), tragice, nu sângeroase, făr-a fi împănate deocamdată de cânticele, căci nu vrea cântec moldovanul, pentru că n-are poftă de joc” (CN, P., 264). Totuși, vodevilul s-a bucurat de mare succes la publicul „moldovan”.

Involuntar poate, el face sociologie culturală și observă, cu destulă ironie, că „noi suntem de o fire foarte deșanțată; ne place a maimuți pe streini și a ne defaima pe sine. [...] Am fost pe rând turcomani, grecomani, sau domnul știe ce încă; acum, din mila lui Dumnezeu, suntem franțezomani; poate curând vom trece și Manha în vreun balon aerostatic, și atunci ne vei vedea anglomani” (CN, P., 262). Dar, ca să mulțumească și „a șasa parte a publicului teatral”, „lumea frumoasă”, Negruzzi concede că, „de vreme ce trebui numaidecât un teatru francez” (CN, P., 264), s-ar putea câștiga bani și de pe urma reprezentațiilor date pentru snobi.

Prima piesă tradusă și publicată de Negruzzi este *Treizeci ani sau viața unui jucător de cărți* (ediția întâi 1835, ediția a doua 1863), după melodrama *Trente ans ou la vie d'un joueur* de Victor Ducange și M. Dinaux. Piesa era recentă; avusese premiera în Franța, la Porte-Saint-Martin, în 1827, iar în Moldova, la Iași, cu trupa fraților Fouraux, în 1833, bucurându-se de un mare succes la public. Liviu Leonte observă că „hotărârea de a traduce piesa este determinată de preferințele publicului, dar și de cultivarea contrastelor melodramei în propria proză, cum se vede [...] în *Zoe*. Aceasta după ce preadolescentul Negruzzi tradusese din Le Sage și Voltaire iar, doi ani după publicarea traducerii din Ducange și Dinaux, se îndreaptă spre drama romantică hugoliană” (în CN, O. III, 445–446). Interesant ni se pare *textul ce prefațează piesa*, în care apar, *in nuce*, ideile negruzzicne privitoare la teatru, pe de o parte, și la îmbogățirea limbii române literare, pe de altă parte. Trăind într-o „epohă poetică a reformii ș-a civilizației”, pe care o consideră nu mai puțin și a literaturii, traducătorul „stăruie (precât și în ce poate)”, oprindu-se asupra piesei de teatru, căci tânărul traducător credea că „Teatrul îi o oglindă. Tot ce este în lume, în istorie, în om să privește. El învie pe eroul mort și, după trecire de veacuri, îl aduce de înflăcărează iarăș simțire și inima privitorului. El înfruntează pe cel rău, arătându-i subț o alegorie frumoasă toată urâciune și deșădăuire năravului său și, criticând pe cel trecut, lovește și arată cu degetul pe cel de față” (CN, O. III, 446). În ceea ce privește destinul teatrului românesc, descoperim o atitudine identică aceleia a lui Gh. Asachi, exprimată cu mai bine de zece ani înainte: „Traducătorul aceștii drame o supune fără sfială criticii. Să roagă numai lui Dumnezeu să-i

dăruiască îndelungul trai a lui Matusala ca doar să va învrednici a auzi pe stenă limba patriei și a vide, în locul lui Polcinel și a lui Arlechin, reprezentându-să virtuțile și eroiceștile fapte a Stefanilor și a Alexandrilor” (CN, O. III, 447).

În ce privește modul în care transpune originalul francez în românește, autorul simte nevoia să se explice, aducând ca argument în favoarea neologismelor romanice concepția autorului *Gramaticii românești* de la 1828, I. Heliade-Rădulescu: „Cât pentru cuvintele streine ce el [traducătorul, n. n.] au întrebuițat în traducire, de îl vor întreba de unde sunt zicirile aceste, va răspunde cu un literat bărbat român, că sunt de acolo de unde este toată limba noastră, de unde sunt zicirile: *om, cap, ochi, urechi, nas, dinte, limbă, barbă, braț, mână, apă, vin, făină, masă, casă* ș. a. Va mai adăogi că fieștecare limbă, când au început a să cultiva, au avut trebuință de numiri nouă, pe care sau și le-au făcut de sine, sau s-au împrumutat de acolo de unde au văzut că este izvorul științelor ș-a meșteșugurilor. Grecii s-au împrumutat de la finicienii, arapi, eghiptienii, asirieni ș. a.; romanii de la grecii; cestelalte nații ale Europii de la romani. Noi asemenea urmăim, mai vârtos, când avem de unde” (CN, O. III, 445). Nuanțarea pe care o face Negruzzi în continuare este discutabilă, dar acceptabilă, din considerențe de strategie culturală, fiindcă el nu percepe „cuvintele streine” ca „împrumuturi”, ci „ca o moștenire de la maica noastră (latina) și ca o parte ce ne să cuvine de la surorile noastre (ital., franț., span. și port.)” (CN, O. III, 445).

Cealaltă piesă tradusă și publicată de C. Negruzzi, *Maria Tudor* (1837), este însoțită de o *Precuvântare* ce îi prilejuiește traducătorului exprimarea părerilor – preluate, așa cum arată Liviu Leonte în ediția citată, de la autorul romantic ce revoluționa teatrul francez – referitoare la repertoriul dramatic și la opțiunea pentru un curent sau altul.

Înainte de a prezenta și comenta aceste păreri, vom arăta, citându-l pe Heliade, cum era receptat la noi un autor, nou atunci, ca Victor Hugo: „Ca să vorbesc ceva de Victor Hugo, e prea puțin pana mea când de atâția ani se ocupă tiparul Europii de școala lui și când și chiar din bătrânii urmași ai școlii cei vechi, cu toate prejudețele lor, au început a recunoaște geniul și adevărul autorului acesta” (CN, O. III, 513). Urmează o observație ce ține în fondul său de teoria limbajului poetic: „Atâta zic că la ideile și geniul lui limba franțozează cea de acum pe el nu-l încape; și îl vezi a croi singur vorbe nouă, a-și numi ideile și a-și face un drum nou, *a-și face un loc și o limbă a sa*” (subl. n.) (*ibidem*). Acest limbaj particular crea, desigur, dificultăți traducătorului, care, el însuși, trebuia să adecveze o limbă încă în formare textului original. De altfel, poziția echidistantă a lui Negruzzi în disputa dintre munteni și moldoveni privitoare la graiul ce se cuvinea să stea la baza românei literare este bine pusă în evidență de editor: „D-ta, urmând pe tipul limbei noastre besericești adoptate de toți rumânii de obște, încât pentru aceea ce se atinge de ideile cele nouă și de stilul lui Hugo, ți-ai ales vorbele, frazele și chipul de a te exprima și din Țara Rumânească și din Moldova, și ai făcut un amestec fericit prin care ai putut cu atâta justetă și înnemerire să arăți rumânilor pe autorul d-tale” (*ibidem*).

Cât privește opțiunea lui Negruzzi pentru teatrul romantic, în pofida „gloatei de scriitori” care „au introdus pe teatru sistema lui Șakspir, Ghete și Șiler”, aceasta este argumentată tot prin adecvarea la un public doritor a vedea pe scenă „întâmplări adevărate”, „luate chiar dintre soțietate, precum în *Jucătorul de cărți* etc., sau din istorie, precum în *Maria Tudor* etc.”: „Traducătorul [...] voiește numai să arate că pe teatru (această școală de moral) ar trebui să se înfățișeze șene grandioase, mărețe și mai ales adevărate” (CN, O. III, 514–515).

Din nou, traducătorul simte nevoia să-și justifice selecția lexicală și predilecția pentru neologismul romanic: „Cât pentru stilul traducerii sale, el s-a silit pre cât a putut a-l face înțeles și corect, ca să poată exprima toată ideea autorului. Și zicerile ce se vor socoti streine ce le-a întrebuițat în traducerea sa sunt acelea de care limba românească pân acum era lipsită, care s-au priimit de clasice de o soțietate de bărbați literați ce au lucrat și neîncetat se ostenesc pentru cultivarea limbei” (CN, O. III, 515). Critici ai stilului s-au aflat totuși. Astfel, într-o voluminoasă cronică dramatică din „Gazeta de Iași” (19 martie 1867, 2–4), Theodor Aslan notează: „Despre traducțiune, fie ea complimentată. Două espresiuni ne-au surprins însă cu desplăcere în opul întreg”. Este vorba de „Pre legea me!” și „Drace!”; prima, observă Aslan, inventată de traducător, a doua „corespondând la acea franceză: «O, diable!»”. Prima „răsuna urât și trivial”, a doua, care, notează cronicarul, „n-am dori să se împatroneze”, s-ar fi putut înlocui cu „analogii mult mai admisibile” sau cu „La dracu!”, „după cum s-a mai zis [...]. «Drace!» n-am auzit până acum”. Totuși, cele două „espresiuni” s-au „împatronat”.

Un alt dramaturg francez abordat de Negruzzi este Molière, mai aproape, prin comic, de gustul publicului românesc și de concepția traducătorului, potrivit căreia *castigat ridendo mores*, concepție explicitată în *Studii asupra limbei române*. Calitatea traducerii din *Les femmes savantes* este elogiată și de Călinescu: „Traducerea [...] este nu numai izbutită, dar sub raportul transpunerii spiritului intrinsec în alt limbaj, o operă originală, prezentând afectări și istericale la modul oriental” (Călinescu, I, 212). Amănunte despre reprezentarea *Scenelor* aflăm din cronica semnată de M. Cerchez, publicată în „Albina românească” (1847), sub titlul *Reprezentăție extraordinară în folosul celor arși din București*. Cu acea ocazie, Negruzzi a jucat el însuși, alături de Matei Millo: „Mișcați de compătimirea de care au fost cuprinși la această jalnică întâmplare, au binevoit a calca în picioare toate prejudețele de care s-au văzut încungiurați, a se sui pe ștena Teatrului Național și a da în folosul nenorociților arși o reprezentație alcătuită din un vodevil în limba franțeză, un vodevil în limba națională compus de d. Vasile Alecsandri și două fragmente, asemenea în limba națională, care amândouă au fost unul tradus și altul compus de d-lor însuși” (AR, 1846, 141–142). „Reprezentăția avu un succes strălucit” (AR, 1846, 142). Despre talentul său actoricesc, Negruzzi nu prea amintește ori, dacă o face, are grijă să se înconjoare de modestia impusă de „prejudețele” epocii.

În *Studii asupra limbii române* (M 5, 1862, 76–79; LM 7, 1863, 11–15; L 10, 1863, 55–57), C. Negruzzi critică „starea” limbii române și își enunță poziția cu privire la ortografie, nu înainte de a face o largă digresiune, analizând evoluția limbii literare și influența pe care traducerea și teatrul au putut-o avea asupra acesteia.

Iată, concentrată într-o frază cu retorică ciceroniană, imaginea limbii literare în viziunea lui Negruzzi: „E, bine! Ce s-a făcut pentru ea în curs de patrusprezeci ani? Perfectionatu-s-a limba? Statornicitu-s-au regulele ei? Nicidecum! Atâta numai că am gonit slovele și am luat literile, fără a pune și bazele după cari să le întrebuițăm în limba noastră. Atunci am văzut scriind fiecare cum îi plesnea în cap; fiecare își închipuise o ortografie” (CN, P., 245). Urmează o critică acidă la adresa „traducțiilor” care erau „în adevăr” lipsite de „zicerile turco-greco-slave, dar se introduseseră cele latino-franco-italiane”. „Și ne trezirăm cu poezii de felul acesta: *Șarmantă damigelă/ Cu ochi ca de gazelă,/ Te am, o columbelă/ Divină și mult belă...*” (CN, P., 245).

În privința teatrului românesc, „care avu o mare înrăurire asupra literaturii” și a limbii, C. Negruzzi face un scurt istoric, arătând importanta contribuție a lui Gh. Asachi, care, „cu asistența a câțiva amatori și a câțiva școlari, ne dete mai multe bucăți traduse, care, cu toată slăbiciunea actorilor de strânsură și mijloacele de care dispunea, ne dovediră că lucrul nu e așa de cu neputință precum se credea, și că limba română răsună tot atât de bine la ureche ca și sora sa italiană” (CN, P., 246–247), dar și excesele acestuia: „Însă, nemărginindu-se în reprezentații de puterea actorilor săi, vroi să ne arăte drama și opera” (CN, P., 247), rezultând un mare *fiasco*.

Perioada „impresariatului” și apoi a directoratului „fără voie” (subl. a.), în care C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu și P. M. Câmpeanu au pus bazele teatrului național la Iași, este evocată cu blând umor, dar și cu obiectivitatea celor „douăzeci și mai bine de ani” care „au trecut de atunci” (CN, P., 249).

Reușiseră „a ținea două trupe, una franceză și alta română”, cu o subvenție „de patru ori mai mică” decât la data apariției articolului. Dar nu problemele pecuniare se impuneau, entuziasmul „juneții” suplinind lipsurile, ci formarea unui teatru românesc „pentru care trebuia creat tot: decoruri, piese, personal etc.” (CN, P., 247). Astfel, „impresarii noștri se făcură profesori de declamație și de mimică: s-apucară a învăța pre actori aceea ce și ei știau, sau mai bine zicând nu știau”, „decorurile se barbuilase, se cărpise, nu mai lipsea decât materia... piesele!” (CN, P., 247). Și Negruzzi descrie precis eforturile de început ale adecvării textelor dramatice, pe de o parte, la jocul mai mult sau mai puțin diletant al actorilor și, pe de altă parte, la gustul (neformat) al publicului: „Se văzu că nu se putea da nici *Orest*, nici *Mahomet*, nici *Alzira*. Chiar cele mai ușoare din piesele lui Molier erau grele pentru noii actori. [...] Aleseră din repertoriul francez și german acele ce le părură mai lesnicioase, mai potrivite cu puterea noilor actori, și traducând, prelucrând, uneori localizând, reprezentațiile începură; publicul se mulțămii, actorii se-ncuragiară și treaba mergea strună”

(CN, P., 249). În felul acesta își explică autorul selectarea pieselor traduse ori adaptate. Importantă era însă crearea unui repertoriu original, care, prin problematica pusă în scenă, răspundea necesităților educative impuse de procesul de emancipare culturală despre care pomeneam mai sus, căci, treptat, „trupa se îmbunătățește”, „repertoriul se îmbogățește” – „acestea toate avură o influență mare asupra limbei” (CN, P., 249).

În concluzie, putem afirma că C. Negruzzi, ca promotor al teatrului românesc, s-a numărat printre cei care au înțeles corect necesitatea adecvării textului dramatic la gustul în formare al publicului și la jocul neprofesionist al actorilor de la începuturi, orientându-și în acest sens activitatea de traducător. De asemenea, el s-a situat pe o poziție rațională, echidistantă în privința modernizării limbii române literare, și a acceptat soluția împrumuturilor, cu moderație, din limba latină sau din celelalte limbi romanice, textele sale constituind, ele înseși, exemple ale efortului și ale procesului de modernizare a limbii române literare.

#### SIGLE

- AR, 1846 = „Albina românească”, Iași, 1846.  
 Călinescu, I = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982.  
 CN, O. III = Constantin Negruzzi, *Opere*, III. *Teatru*. Ediție critică de Liviu Leonte, București, Editura Minerva, 1986.  
 CN, P. = Costache Negruzzi, *Păcatele tinerețelor și alte scrieri*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.  
 GTN, 1836 = „Gazeta Teatrului Național”, București, 1836.  
 L 10, 1863 = „Lumina”, Iași, nr. 10, 1863.  
 LM 7, 1863 = „Lumina (din Moldova)”, Iași, nr. 7, 1863.  
 M 5, 1862 = „Din Moldova”, Iași, nr. 5, 1862.

#### C. NEGRUZZI – HOMME DE THÉÂTRE

#### RÉSUMÉ

Notre étude présente les contributions de C. Negruzzi – l'un des directeurs du premier théâtre national roumain – à l'évolution du théâtre roumain en Moldavie, ainsi que sa conception en ce qui concerne le rôle de l'institution théâtrale dans la formation du goût pour l'art dramatique, dans la modernisation de la littérature et de la culture.

*Institutul de Filologie Română  
 „A. Philippide”  
 Iași, str. Codrescu, nr. 2*