Doinița MILEA, Universitatea „Dunărea de Jos'', Galați

TEXT ŞI SPECTACOL TEATRAL ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC AL SECOLULUI AL XIX LEA

Problema funcționării spațiului teatral românesc în secolul al XIX lea impune analiza raporturilor dintre circulația modelelor dramatice străine în acest spațiu şi condiționarea procesului interferențelor, atât de către determinările istorico-sociale, cât şi de către particularitățile fiecărui autor dramatic, evidente în căutarea unor modele naționale de integrare a unor direcții artistice. Haşdeu în prefața la *Răposatul postelnic* orienta drama istorică românească spre modelele recuperate de romanticii europeni ,dinspre Sofocle şi Shakespeare, iar Alecsandri selectează universul roman prin Horațiu , în versuri, dar pe modelul Victor Hugo(*Fantâna Blanduziei*).

Începuturile spectacolului dramatic aflate în formele primitive ale teatrului popular autohton,ocazionat de ritualuri magice, sărbători sau ceremonialuri, vor influența căutările dramatice româneşti în sensul că o piesă ca *Mirtil şi Hloe*, adaptare a pastoralei clasiciste a lui Florian(*Mirtil şi Hloe*, o idilă de Florian după Salomon Gessner), este tradusă de Asachi într-o limbă pitoresc autohtonizată , mutând pentru receptorul de epocă indicii spațiu-temporali, iar nevoia de localizare a fost rezolvată, la premiera din 1816 scenografic: Mirtil si Chloe purtau frumoase costume nationale românesti (evenimentul a avut loc la Iasi în 27 decembrie 1816). Moda localizărilor de comedii după modele străine, franțuzeşti în special, este onsiderată o necesitate, dintr-o motivație dublă: lipsa unui repertoriu românesc consistent şi nevoia de modele consacrate care să ajute, mai mult ori mai puțin, la înfiripareа acestuia Gheorghe Asachi a tradus piesa, a desenat decorurile, a făcut regia şi a pictat cortina, o imitație după un desen adus de la Roma, adaptat la actualitatea din Moldova. Aceasta îl înfățisa pe Apolon cu muzele întinzând mîna Moldovei, pentru a o ridica, simbolul nefiind lipsit de frumusețe si de tâlc. În *Procuvîntarea* la editia din 1850 a piesei, Asachi îsi aminteste împrejurările acestei premiere absolute în cultura română:

> „Într-o epohă de străinomanie, la 1816, am fost înfiintat un teatru de societate în casele răposatului hatman Constantin Ghica, boier generos si iubitor de cultură. Actorii erau fii si fiice ale acestor familii carii reprezentau piese franceze". (Ioan Massof, *Teatrul românesc. Privire istorică*, I, 1961).

În 1819, la Teatrul de la Cişmeaua Roşie din Bucureşti se prezintă *Hecuba* de Euripide, avându-l ca protagonist pe I.H. Rădulescu (renumit scriitor, lingvist, om politic, animator al vietii culturale româneşti),dar şi alte piese clasice- *Avarul* de Molière,*Britannicus* de Racine sau tragedia din Epoca Luminilor, *Moartea lui Cezar* de Voltaire. Primele traduceri în limba româna ale pieselor corneliene se realizeaza abia în secolol al XIX-lea şi vor fi impulsionate de generatia de la 1848. Fragmente din piese străine, mai rar din Corneille, erau recitate, declamate, uneori în original alteori în traduceri de circumstanță. Prima piesa de Corneille integral tradusa a fost ,nu Cidul, asa cum ne-am astepta, ci Horace, cu siguranță datorită mesajului patriotic al textului, corespunzător momentului de prefaceri din istoria noastră. Traducătorul, G. Sion, membru al Societății Academice Române, a publicat-o în anul 1875. Chiar dacă traducătorul dovedeşte o certă competență lingvistică şi semantică, versiunea trădează stângăciile unei limbi în evoluție, cu o ortografie nefixată încă, cu arhaisme aproapede neînțeles. Lucrul acesta devine mai izbitor dacă citim traducerea din 1883 a *Cidului* de către Al. C. Draghicescu, precedată de o prefață, scrisă în spiritul timpului .

Repertoriul spectacolelor organizate de Heliade cu elevii de la Sf. Sava sau ale Societății Filarmonice, înființate în 1833 de Ion Càmpineanu, împreună cu Ion Heliade-Rădulescu şi C. Aristia, asociație având ca țel declarat încurajarea dramaturgiei naționale, stătea sub auspicii

BDD-A3412 © 2009 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:48:26 UTC)

clasice, selectându-se fie traduceri , fie piese în limba franceză ca *Mahomed sau fanatismul* de Voltaire, ori în limba greacă ca *Fii lui Brutus* de Alfieri.

Aparută sub zodia romantismului, literatura română a beneficiat de descoperirea ,de către generația de la 1848, a modelului devenit clasic pentru noi al literaturii populare, care, prin doine, basme şi cântece batrîneşti are mai multe afinități cu romantismul decât cu clasicismul. În cultura românească spre mijlocul secolului al XIX-lea (când asistăm la o diversificare a dialogului românilor ardeleni cu valorile culturii şi civilizației franceze), ecourile hugoliene se înregistrează printre românii transilvăneni, lectori frecvenți ai revistei *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*. O dovadă a receptării personalității lui Victor Hugo printre românii transilvăneni, în deceniul 5 al secolul al XIX-lea, este şi scurta notiță, atribuită lui George Barițiu, cauzată de primirea scriitorului în Academia Franceză şi de lupta de idei, care a marcat mişcarea literar-artistică romantică în acea perioadă (*Foaie pentru minte, inimă şi literatură* ,II,04,1939).

În literatura noastră, primele drame originale au fost drame romantice, dar nu putem să nu subliniem traducerile, care vin şi dinspre teatrul clasic. Influența tiparului romantic este atît de puternică, încât traducerile din clasicismul francez sună romantic. Dar deschiderea spre Occident din secolul al XIX-lea a însemnat şi preluarea aproape concomitentă a operelor clasicismului (mai ales francez), dar si ale iluminismului (Voltaire este des tradus şi jucat) şi mai ales ale romantismului. *Arta poetica* a lui Boileau coexistă cu *Prefața la Cromwell* de Victor Hugo. Un alt aspect se leagă de mutațiile estetice în epocă, la rândul lor legate de configurația etnică, istorică. Clasicismul, mai ales cel francez, presupune un anumit fel de idealizare a omului, cu proiectare în modele, un anumit sens al ierarhiei sociale, dublat de o ierarhie morală, un simț al echilibrului uman în raport cu viziunea armoniei şi a simetriei, un anume model social şi moral.

În calitate de om de teatru, Matei Millo, pe lângă piesele originale ori cele urmate după modele scrise de Alecsandri, adaptează, deseori în viteză, o mulțime de piese străine care vor intra în repertoriu. Una dintre acestea este comedioara *Însurățeii,* numită „operetă în două acte" şi adaptată după textul *La lune de miel* compus de Eugène Scribe, în colaborare cu Mélesville şi Carmouche (reprezentat la Thèâtre de Madame din Paris în 1826). Piesa lui Scribe atrăsese atenția şi lui Emanuel Filipescu, care o localizase sub titlul *Luna de miere*, intenționând să o includă într-o culegere de traduceri ce urma să fie publicată, şi este nevoie de o comisie literară care stabileşte că versiunea scenică a comediei, jucată la Iaşi în stagiunea 1846-1847, aparținea lui Millo. Scrisorile polemice ale celor doi sunt găzduite de *Albina românească.* În prima scrisoare adresată redactorului revistei, a lui Matei Millo, emitentul îşi arată surprinderea că Filipescu îşi atribuie prelucrarea sa (*Albina românească*, an XIX, nr. 25 / 30. III. 1847, p. 98).

Formele de manifestare publică a trupelor itinerante româneşti şi a trupelor de teatru străine, care organizau turnee pe teritoriul Principatelor, oferind spectacole în diverse limbi, mai mult sau mai puțin accesibile publicului larg, au ajutat la acomodarea cu ideea de spectacol, creând un cadru informal a desfăşurării acestui fenomen teatral. Apariția teatrului cult în țările noastre a fost întârziată de absența unei preocupări din partea elitei intelectuale a timpului pentru această formă de cultură. Protipendada socotea, până după finele secolului al XVIII-lea, manifestările artistice de tip teatral ca nepotrivite pentru reprezentare dinaintea elitelor sociale. Încă de la începuturile sale, teatrul românesc s-a orientat către satira politică şi socială; chiar şi o specie idilică şi convențională cum e vodevilul a devenit la noi o formă a satirei explicite (Costache Facca, Iorgu Caragiali şi, mai ales, Vasile Alecsandri, în prima jumătate a secolului al XIX-lea). La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea erau tot mai numeroşi feciorii de boieri ce mergeau să învețe în Franța, Germania sau Italia. Acolo făceau cunoştință cu teatrul cult aflat la mare cinste. Moda se întinde, şi întâiul animator al vieții artistice şi culturale din Moldova, Gheorghe Asachi, joacă, ajutat de „diletanți" din familiile Ghica şi Sturza, cea dintâi piesă în limba română, *Mirtil şi Hloe*, pastorală într-un act prelucrată după Gessner şi Florian.

BDD-A3412 © 2009 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:48:26 UTC)

În 1832, o trupă franţuzească de comedii şi vodeviluri soseşte în Iaşi, şi, negăsind săli de teatru, preface în teatru casa doctorului Peretz din strada Goliei. Sala de teatru activa sub firma Théâtre de varieté. Pe scena acestui teatru, în 10 aprilie 1834, Gheorghe Asachi a organizat spectacolul în limba română intitulat *Serbarea păstorilor moldoveni*, în care actorii erau Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu, Al. Mavrocordat, N. Docan, Scarlat Vărnav şi alţi fii de boieri. (Alexandru Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui*, Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor, 1943).

Societatea Filarmonică, înfiinţată în 1833 de Ion Câmpineanu, împreună cu Ion Heliade-Rădulescu şi C.Aristia, a fost o asociaţie al cărei ţel declarat era încurajarea dramaturgiei naţionale. În 1836 apare prima instituţie cu profil didactic, având ca obiectiv formarea unor profesionişti în domeniul teatral, Conservatorul Filarmonic-Dramatic, înfiinţat de Gheorghe Asachi. Această formă de pregătire a viitorilor actori reprezenta cel dintâi mod de iniţiere în arta dramatică, având menirea de a cultiva şi propaga în societatea românească muzica şi arta dramatică naţională. Pornindu-se de la plăcerea de a juca teatru, se va trece treptat la o etapă de conştientizare a nevoii de teatru şi la încercarea de a depăşi insuficienţa mijloacelor de exprimare scenică. Într-o măsură considerabilă, teatrul străin – prin turneele trupelor franceze, germane sau ruseşti – a impulsionat dorinţa de a porni o adevărată mişcare naţională de şcolarizare teatrală. Nu mai puţin, prezenţa unor personalităţi actoriceşti a stimulat gândul creator.

De asemenea, trebuie amintit ajutorul dat de revistele vremii ca ideea de teatru să existe, chiar şi-n lipsa acestuia. Ne referim la publicaţiile prezente în toate cele trei provincii româneşti. În Moldova, la Iaşi, se remarcă activitatea publicaţiei *Albina Românească,* condusă de Gh. Asachi, cu suplimentul literar *Alăuta Românească*; în Muntenia, la Bucureşti, îşi desfăşura activitatea *Curierul Românesc*, întemeiat de Ion Heliade Rădulescu, având ca supliment literar *Curierul de ambe sexe*; în Transilvania, un rol hotărâtor, în această direcţie, îi revine lui George Bariţiu, prin *Gazeta de Transilvania* şi al său supliment *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*. Până la înfiinţarea şcolilor de artă teatrală, aceste publicaţii au însemnat o viaţă culturală românească autentică. Din articolele publicate, aflăm paşii ce se făceau în devenirea teatrului românesc.

În cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea se coturează, în spectrul activităţilor culturale, programul revistei *Dacia literară* care reformulează şi ideologia teatrală. Acest program tinde să se impună, începând cu anul 1840, şi redă culturii noastre naţionale, sensurile ei juste, în primul rând prin interesul acordat istoriei.

Activitatea teatrală din Moldova se baza pe ideile fundamentale ale programului *Daciei literare*, prin concretizarea acestora în programul de activitate a celor ce vor prelua în 1840 conducerea Teatrului Naţional din Iaşi, a principalele trei puncte programatice ale activităţii teatrale prin creearea unui repertoriu original, care să oglindească realităţile româneşti, pregătirea unor buni actori profesionişti, transformarea teatrului într-o şcoală de educaţie cetăţenească patriotică. Pentru înţelegerea climatullui cultural pe fondul căruia se va desfăşura lupta pentru teatru în secolul al XIX lea, este interesant de văzut ce se citea şi ce se traducea din spaţiul cultural extern, într-o perioadă de emancipare socială şi politică. Dacă opţiunile traducătorilor pot funcţiona ca o lectură diagnostic a mentalităţilor epocii, sau dacă sunt o privire proiectivă asupra unui construct cu scop pedagogic, cum cerea de la literatură *Dacia literară*, titlurile citabile arată circulaţia unor modele, idei, a căror implicare în modernizarea culturii române rămâne în afara discuţiei (*Catalogues des livres français* qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour, de Frédéric Walbaum, 1838, Bucureşti, sau *Catalogues des oeuvres français* qui se trouvent dans le Cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Henning 1843, Iaşi: W.Scott – 35 titluri în franceză; Alfred de Vigny – Cinq Mars; Victor Hugo – Notre Dame de Paris; Alexandre Dumas – 36 de titluri; în Paul Oprescu, *Înfiinţarea şi dezvoltarea bibliotecilor româneşti în epoca Regulamentului organic- Studii şi cercetări de bibliografie*, vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1955).

Teatrul lui Voltaire, venind dinspre secolul al XVIII-lea, interesa climatul cultural românesc prin încărcătura de idei sociale, politice şi istorice contestatare dar şi pentru faptul

BDD-A3412 © 2009 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:48:26 UTC)

că este simțit clasic, respectând canoanele secolului clasic, de care Europa se despărțise, dar anticipând prin puterea ideilor şi a sentimentelor secolul romantic.Al. Beldiman traduce tragedia *Orest (*publicată la Buda, 1820), C. Conachi traduce *Zaira* (şi Cârlova aduce un act, simțind fiorul sentimentului adecvat epocii), probabil Daniil Scavinschi traduce *Brutus*, I.H.Rădulescu traduce *Le fanatisme ou Mahomed.*

Mişcarea către melodramatic în traducerile de texte dramatice se va face, de exemplu, prin gestul lui Beldiman, care traduce în 1815, Elisaveta, sau cei surguniți în Siberia, probabil o adaptare după un nume frecvent în epocă, M-me Cottin, dominând traducerile de proză din universul sensibilității preromantice şi romantice. Presa epocii, (apare şi *Gazeta Teatrului Național*, 1835-1836), se face purtătoarea unor opțiuni eclectice, publicându-se şi Voltaire, cu un fragment din *Zaira*, tradus de Manolachi Manu, dar şi, la îndemnul lui Heliade, promovarea unei *Colecții de autori clasici,* în care alături de Molière şi Alfieri, apărea Victor Hugo (C. Negruzzi traduce şi publică în periodice *Angelo, tiranul Padovei* şi *Maria Tudor*). Din aceeaşi orientare se publică în periodice şi piesele *Atala şi René*, de Chateaubriand (1839, Heruvim Nestor), *Intrigă şi amor* de Schiller (1835, I. Cîmpineanu). *Hernani* a lui Victor Hugo, cu premiera la Paris în 1830, este montată în spațiul românesc în 1872, ceea ce arată o dorință de sincronizare cu gustul scenic al Occidentului. Melodrama clasică franceză, prin Guilbert de Pixérècourt cu piesa sa *Coelina*, 1800, permite mişcarea modelului spre spațiul teatral românesc abia în 1899 prin *Casa diva,* scrisă de Haralamb G. Lecca.

Feeria, susținând ideea romantică a exploatării folclorului național, cunoaşte numeroase scrieri sau adaptări dramatice, momentul Alecsandri fiind legat de programul de dramaturgie națională, dar extinzându-se pană in perioada interbelică.

Publicul, atât cel cititor al revistelor vremii, cât şi spectator, va determina funcționarea spațiului traducerilor înspre melodramatic, senzațional şi sentimental, mai evident în cazul traducerilor din proză, dar şi în teatru (comedie, vodevil, melodramă, împiedicând realizarea proiectelor (Heliade opta în proiectul său de Bibliotecă universală pentru tragedia care este folositoare nației ,,fiindcă ne pregăteşte spre dragostea virtuței... ").

Articolele lui Alecu Russo *(Critica criticii*,1846) şi ale lui C.A. Rosetti (*Teatrul român*, 1855), aflate deja la distanță de febra începuturilor, vorbesc despre acest ,,univers de aşteptare" care condiționează identificarea receptorului de teatru cu modelul dramatic propus de un traducător sau de un autor. Dincolo de faptul că selecția repertoriului apare determinată de ideea de promovare a idealurilor naționale, cum s-a văzut deja, , ca element de noutate reapare teoria aristotelică a catharsisului, ca efect asteptat a spectacolui teatral, pe care o va ilustra, mai târziu, Maiorescu în *Comediile domnului Caragiale*. O receptare a teatrului romantic de pe poziții clasice (cum se va vedea şi în activitatea de cronicar dramatic a lui Eminescu), ar avea ca rațiune existența, de-a lungul istoriei literare, a unor elemente care însoțesc interpretarea şi valorizarea operei literare şi care țin de necesitatea programatică de evocare a epocilor istorice trecute şi a biografiilor unor personalități, de istoria mentalităților, astfel detectabile în descrierea receptării, în modul cum aşteptările cititorilor sunt conținute în construcțiile literare ale unei epoci. Ceea ce încercăm să vedem este un model, ca ipoteză de lucru, pentru domeniul teatrului istoric, văzut în ceea ce el are „tehnic", în atributele genului şi metamorfozarea lor, în stratificarea temporală şi circulația modelelor.

Hans Robert Jauss, autorul *Esteticii receptării* (1969), reconstituie „universul de aşteptare" al publicului cititor / spectator, pentru a vedea tipul de atitudine estetică care funcționează într-o epocă sau alta. În 1972, el prezenta concluziile studiului său la Cercul de Poetică şi hermeneutică (publicate în *Experiență estetică şi hermeneutică literară*, 1977) din care reieşea că modelele eroice, religioase sau etice, sunt în măsură să furnizeze „plăcerea catharctică", „premiu de seducție prin intermediul căruia spectatorului sau cititorului i se transmit, în chip mai sugestiv, modele de comportament, stimulându-l prin exemplaritatea acțiunii umane, la fapte de aceeaşi anvergură".

După ce lipsa literaturii naționale originale a fost pusă pe seama traducerilor , pledoaria pentru texte originale prinde şi spațiul istoric, punctul de întâlnire fiind ideologia intelectualilor români ai epocii, relația dintre filozofie, istorie şi politică. Având la dispoziție,

BDD-A3412 © 2009 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:48:26 UTC)

de exemplu, ediția franceză a principalei opere herderiene, Idei despre filozofia istoriei umanității, trăind în mediul revoluției romantice din Franța, profund îndatorat termenilor de „popor", „destin istoric", „măreție" (Jules Michelet, *Le Peuple*), Bălcescu asimilase tot ceea ce putea să-i dirijeze punctul de vedere asupra problemei unității etnice (a se vedea monografia dedicată lui Mihai Viteazul).

Această perspectivă („un stat natural", „un popor", o „conştiinţă naţională" şi o „limbă de nedespărţit") va genera în primul rând biografia romanțată, şi în teatru, cu o frecvență fără precedent, pentru că imaginile domnitorilor astfel construite întâlnesc idealurile paşoptiste. Dacă scopul scrierii este evident la scriitorii secolului al XIX-lea de romane cu şi despre istorie – „Pentru că istoria patriei ne interesează prea mult; pentru că nişte asemenea scrieri despre trecut, instruiesc junimea prin exemple de virtute şi eroism, am căutat a completa opera aceasta cât s-a putut cu noțiuni istorice [...] le-am scris ca o urmă sânțită pentru gloria numelui de român şi în memoria nemuritoare a acestor Domnitori" (din prefața la romanul *Matei-Vodă la monastirea Sadova*, semnată de Al. Pelimon) – dacă receptarea mesajului este cea aşteptată (Dimitrie Bolintineanu aprecia astfel *Nopțile Carpatine* sau *Istoria martirilor libertății* a lui Ioachim Drăgescu: „eroi români [...] fapte mărețe"), formulă romanescă, însă, este de aşa natură aleasă, încât romanul istoric este copleşit de romanul de mistere şi romanul cu haiduci.

O utopie regresivă reconstruieşte asupra trecutului național, asemănătoare cu cele construite de Bălcescu (grandoarea militară medievală), Asachi (imaginile sale paseiste) sau Haşdeu, o reprezentare idealizată a trecutului, două fiind în general epocile predilecte: sfârşitul lumii dacice şi Evul Mediu românesc (epoca lui Ştefan sau a lui Matei Basarab şi Vasile Lupu). Dacă în capitolul Sadoveanu, din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu introducea o „teorie a romanului istoric", în capitolul Cezar Petrescu el introduce o pagină comentariu a formei biografice (cu referire la Romanul lui Eminescu), observații valabile şi pentru dramă:

> „Situația estetică a biografiei romanțate trebuie clarificată o dată pentru totdeauna. Ce este o viață romanțată? Acest gen nu este întru totul nou şi în el îşi dau mâna vechea viță plutarhiană, biografia universitară şi romanul istoric. Însuşirea de căpetenie a vieții romanțate, dedusă din necesitățile de editură, trebuie să fie atracțiunea la lectură, aşadar circulațiunea comercială. În felul acesta străvechea Alixăndrie şi Histoire de Charles XII de Voltaire şi Doamna Chiajna de Al. Odobescu corespund formulei. Romanul istoric se aseamănă cu biografia numai întrucât se bizuie pe o bună parte de adevăr şi aduce eroi istorici. Şi aici romancierul ia aere de istoric, ca Alfred de Vigny în Cinq Mars [...]. Victor Hugo în Notre-Dame de Paris, Gustave Flaubert în Salammbô au pretențiuni de istorici" .

Deosebirea fundamentală între romanul istoric şi viața romanțată este că

> „aceasta din urmă se limitează la o singură existență şi o epuizează după etapele biografiei [...]. Deci, viața romanțată rămâne o biografie cu cadru limitat de invenție, dar cu putința de a colora, un fel de statuie vopsită. Hibriditatea genului este evidentă numaidecât. Biografia romanțată propriu-zisă este o scriere în care pe un cadru cronologic relativ se inventează situații şi dialoguri".

În 1941, Şerban Cioculescu (*Aspecte literare contemporane, 1932-1947*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972), aborda problema biografiei romanțate. Cioculescu sugera aici o „teorie a modelelor", care fusese lansată în 1933 de Max Scheller, şi spunea în esență că există o prevalență a acțiunii modelelor în câteva mari momente ale istoriei. Implicațiile acestei teorii a modelelor ar ține de predictibilitatea scenariului, de rețeta genului. Concluzia la care ajunge Cioculescu este tranşantă:

> „Viețile romanțate constituie un fel de parazitism epic, [...] stârnind îndoiala cunoscătorului istoricității autentice şi confuzia în mințile neinformate care nu desluşesc aventurosul confirmat prin documente de ficțiunea propriu-zisă".

BDD-A3412 © 2009 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:48:26 UTC)

În ipostaza de cronicar dramatic, Şerban Cioculescu (*Cronici teatrale* Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române - cronicile teatrale publicate în ziarul *Semnalul,* între 20 septembrie 1945 şi 3 noiembrie 1946 în ziarul *Liberalul* din ianuarie 1947), prezentând spectacolul cu drama istorică *Despot Vodă* a lui Vasile Alecsandri relevă semnificaţia ei pe baza propriilor mărturii ale poetului dintr-o scrisoare a sa către D. Cantacuzino:

> "În *Despot Vodă,* Alcsandri şi-a fixat alegerea asupra figurii de aventurier a lui Iacob Heraclid Despotul, uzurpatorul lui Alexandru Lăpuşneanu. Din studiul biografiei lui, pe atunci necompletă, dar în liniile ei mari, esenţială, şi-a făcut o idee exactă despre interesantul levantin, (…)căruia în interesul plăsmuirii romantice i-a atribuit şi ideea de a face parte dintr-o Cruciadă menită să elibereze creştinătatea de sub jugul otoman; autorul şi-a propus să prezinte nu un simplu râvnitor de putere, ci un ambiţios îndemnat de un ţel măreţ la început, însă zdrobit de fatalitate, nimicit în aspirările lui prin concurs de împrejurări neprevăzute şi rătăcitor prin ameţelea înaltei regiuni în care a ajunsť"

Din mulţimea de piese cu subiect istoric, biografia romanţată acoperă o mare suprafaţă, propunând o viziune a lumii prin prisma epociilor apuse din istoria naţională, existând uneori o obsesie pentru o figură istorică : Despot apare la D.Bolintineanu, 1968, la T.Codrescu, 1871, N. Scurtescu, 1875, V. Alecsandri, 1879. Subiectul istoric este, ca şi în cazul romanului istorico modalitate de a orienta contemporaneitatea prin ilustrarea pildică a trecutului. Figurile reprezentative ale trecutului, urcă pe scenă, de la tragedia nepăstrată a lui Asachi, *Mihai Vodă Viteazul*, probabil 1827, la *Petru Rareş*, 1837, *Ştefan cel Mare*, 1838, la *Mihul*, al lui Nicolae Istrati, 1850, *Moartea lui Radu VII de la Afumaţi*, 1854, de I..N. Şoimescu, *Curtea lui Vasilie –Vodă*, 1852, de Al. Pelimon, *Umbra lui Mihai Viteazul*, 1857 de G. Baronzi. Bolintineanu publică un număr considerabil de piese istorice, care au rămas ca semn al înclinaţiei epocii pentru gen, de la trilogia *Mihai Viteazul condamnat la moarte*, 1867, la *Despot-Vodă*, 1868. Modelul dramei istorice poate fi găsit în împletirea dintre orizontul de aşteptare al unei elite româneşti formate în spaţiul înnoirilor europene şi care exalta sentimentul naţional capabil să înflăcăreze masele, presiunea traducerilor din proză asupra producţiei româneşti de scrieri istorice, dar şi într-o particularitate a începutului şi a mijlocului de secol XIX de a asimila simultan modele dramatice clasice, iluministe şi romantice.De aici şi confuzia atribuirii generice, ăntre tragediile clasice ale începuturilor traducerii şi reprezentării teatrale, comedie, dramă,, melodramă : *Fiul Mazîlului* este ,,dramă vodevilă originală în trei acte", de A. Pelimon,*Bărbatu anonimu* este ,, comedie vodevil în 2 acte", tradusă de A. Manolli.

Piesa lui C.Carageali *O soarea la mahala* este ,, comedie ăn 2 acte", iar *Baba Hârca* lui M. Millo este ,,operă vrăjitoare ăn 2 acte şi 3 tablouri".Din repertoriul istoric , *Curtea lui Vasilie Vodă* de A. Pelimon, este,,tragedie originală în 5 acte şi 10 tablouri", *Matei Basarab sau dorobanţii şi seimenii*, de G. A.Baronzi este,, dramă în cinci acte",*Grigorie-Vodă* , de Al. Depărăţeanu,este ,,dramă naţională istorică în 5 acte", iar *O noapte pe ruinele Târgovişţei sau Umbra lui Mihai Viteazu*, de P. Grădişteanu, este ,, tablou într-un act ". Haşdeu (Mişcarea literelor în Iaşi, *Din Moldova*,II/12, 1863), comentându-şi aspecte ale creaţiei piesei *Răzvan şi Vidra*, pe care şi-a subintitulat-o "poemă dramatică în cinci cânturi" , însi definea astfel genul de apartenenţă: ,, Această dramă este, sau cel puţin aş fi dorit să fie, o producere literară, psihologică şi istorică''.

Se discută mai întâi despre genurile teatrale şi despre evoluţia lor, apoi despre modalităţile prin care viaţa de pe scenă a acţionat asupra spectatorului , despre raportul între perfecţiunea ,,imitaţiei,, şi identificarea indispensabilă Dramaturgia istorică naţională îşi trage seva din letopiseţele ţărilor româneşti, intrate în constiinţa publică prin ediţiile tiparite de Mihail Kogalniceanu la 1845-1852 si 1872, din culegeri de documente, cronici, monografii istorice semnate de N. Balcescu, Iorga, P.P. Panaitescu, C.C. Giurescu si alti istorici, fiind impottant, pentru comentatorul literar, ce anume elemente istorice au trecut din aceste texte, ca si licenţele pe care le întâlnim în aceste texte. Naşterea genului dramatic istoric corespunde unui program romantic, care s-a întruchipat mai întâi în opere în proză şi poezie

BDD-A3412 © 2009 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:48:26 UTC)

şi ,abia mai târziu, în dramaturgie. În Franţa, de pildă, bătălia de la premiera piesei *Hernani* a dat semnalul insurecţiei romantice. Este evident că situaţia spaţiului românesc se explică prin stadiul în care se afla atunci teatrul ca instituţie şi a lipsei unei tradiţii dramatice populare. Deşi e condiţionată de un anumit public spectator, dramaturgia românească manifestă o tendinţă de sincronizare cu proza şi poezia epocii, fără să le egaleze totuşi formele inovatoare. Treptat, publicul este obişnuit cu o problematică morală mai profundă şi un limbaj scenic evoluat, simbolic, eliptic, metaforic sau filozofic. Prezenţa spectatorului în spaţiul teatral special conceput face ca structurarea textului teatral să ţină seamă de experienţa acestuia, de modul cum raportarea la evenimentele personale mediază receptarea textului şi, evident, a spectacolului teatral.Pentru eroul lui Shakespeare din piesa cu acelaşi nume, *Hamlet*, scopul teatrului

> ,, a fost să-i ţină lumii oglinda în faţă, ca să zic aşa; să-i arate virtuţii adevăratele ei trăsături, lucrului de scărbă propriul său chip şi vremurilor şi mulţimilor înfăţişarea şi tiparul lor''.

Publicul român al secolului al XIX lea trebuia pregătit pentru noul climat social şi cultural pe care elitele româneşti îl simţiseră într-o Europă în schimbare, spiritul timpului cerând o schimbare de paradigmă, semnalată de C. Negruzzi, traducătorul piesei lui V. Hugo, *Maria Tudor:*

> ,, Curând s-au deosebit d-nii Jurdani, şi opintirile lor n-au slujit decât ca să facă să strălucească şi mai tare adevăraţii poeţi şi scriitori precum Hugo (…) şi alţii. Aceştia înţelegând duhul parterului ce se săturase de tragediile înalte ale lui Corneil, elegiace ale lui Racin şi filosofice ale lui Volter, şi-au croit planul după o sistemă mai potrivită cu veacul lor'' (*Precuvântare la Maria Tudor*, 1837).

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

Ceuca, Justin (2005). *Aventura dramei româneşti*, Cluj-Napoca : Dacia.

Cornea, Paul (1968,1969). *Gândirea românească în epoca paşoptistă*, antologie, studii şi bibliografie, vol. I-II, Bucureşti : Minerva.

Eliade, Pompiliu(1982). *Influenţa franceză asupra spiritului public în România.*Bucureşti : Univers.

Jauss, Hans-Robert(1983).*Experienţă estetică şi hermeneutică literară*,Bucureşti : Univers .

Păcurariu, Dimitrie (1973). *Clasicism şi romantism, Studii de literatură română modernă*, Bucureşti : Albatros.

RÉSUMÉ

La parution du théâtre cultivé en roumain est une expression d'un ample processus d'affirmation nationale dans un cadre culturel multinational, dont l'identité est liée à la lutte politique d'une génération qui a fait l'apprentissage des spectacles en langues étrangères. L'expérience esthétiques du lecteur /du publique roumain est due, d'une part, aux modèles occidentaux, et d'autre part,à la filière grecque venue par les écoles publique et particulières, conditions qui sont communes pour la Valachie et pour la Moldavie et distinctes en Transylvanie. Les donnés enregistrées dans les bibliothèques parlent des sources et des modèles culturelles hétérogènes, tant pour l'expérience du spectacle que pour la lecture, ce qui reflète les goûts de la génération mais aussi la circulation des valeurs intellectuelles des époques classiques, des Lumières, ou du romantisme, senti comme l'esprit du siècle.

BDD-A3412 © 2009 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:48:26 UTC)