Considerații asupra literaturii române ca discurs despre identitate.
O speță: dramaturgia istorică românească a secolului al XIX-lea în context european

Ana-Maria ŞTEFAN

Punctul de plecare al prezentului studiu îl reprezintă o caracteristică a dramaturgiei istorice româneşti din secolul al XIX-lea, pe care o considerăm sugestivă pentru evoluția discursului despre identitatea românească în epoca modernă. În comparație cu drama istorică occidentală (germană, franceză, engleză) a aceleiaşi perioade, care tratează în egală măsură subiecte care țin de spațiul cultural propriu autorului dramatic şi subiecte inspirate de spații culturale străine, drama istorică românească – de la operele minore până la capodoperele **Răzvan şi Vidra** şi **Despot Vodă** – abordează (exclusiv!) subiecte inspirate din istoria națională. Predilecția pentru temele naționale este, de altminteri, întâlnită la majoritatea dramaturgilor est-europeni ai secolului al XIX-lea. Această constatare ne oferă uneltele necesare pentru a contrazice punctual afirmația criticului Herbert Lindenberger, exeget american al dramaturgiei istorice, conform căreia frecvența temelor naționale în dramaturgia istorică este mai degrabă redusă – observație care se verifică doar pentru dramaturgia istorică occidentală. Larga acoperire conferită afirmației se datorează unui centrism manifest în critica literară familiar nouă, al cărui pivot îl constituie literaturile apusene, concepute în limbi de cultură şi/sau de largă circulație. În acelaşi loc, Herbert Lindenberger admite, aducând, prin aceasta, lumină în cazul dramaturgiei istorice răsăritene, că circumstanțele istorice potrivnice auto-afirmării identității culturale a unui popor pot amplifica producția dramatică de inspirație națională[1], şi oferea drept prim exemplu dramaturgia istorică engleză înfloritoare pe durata deceniului care urmează înfrângerii Armadei. Este tocmai perioada în care Shakespeare concepe majoritatea pieselor din ciclul istoric.

Or, secolul al XIX-lea a însemnat pentru Europa răsăriteană tocmai o astfel de perioadă de recrudescență a conştiinței naționale, al cărei motor l-au constituit variile circumstanțe istorico-politice ale zilei. Dacă preponderența temelor naționale la autorii dramatici din aria balcanică (bulgari, sârbi, croați, greci, albanezi) se explică prin prelungirea dominației otomane, în unele regiuni până târziu în secolul al XIX-lea (Bulgaria şi-a dobândit independența în 1878, iar Albania de-abia în 1912), pentru autorii ucraineni şi polonezi (Mickiewicz, cu **Străbunii** reprezintă, probabil, exemplul cel mai cunoscut) stimulentul îl constituie, preponderent, presiunea Rusiei țariste. În acelaşi timp, dramaturgii ruşi înşişi – şi mă refer aici îndeosebi la Puşkin, cu **Boris Godunov** – participă la efervescența naționalistă generalizată a Europei post-napoleoniene.

[1] Lindenberger, Herbert, *Historical Drama: the Relation of Literature and Reality*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1975, p. 7.

BDD-V2416 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:19 UTC)

Spre deosebire de alte genuri care abordează teme naţionale (romanul istoric, de exemplu), dramaturgia satisface, prin componenta scenică ce desăvârşeşte textul dramatic, înclinaţia pentru acţiune a omului din secolul al XIX-lea. Scena politică a vremii, care-şi obişnuise publicul cu ideea de istorie-spectacol încă de pe vremea Revoluţiei Franceze, adică odată cu emergenţa unei conştiinţe moderne a istoriei (nu întâmplător acum istoriografia atinge un nou stadiu de dezvoltare şi, ca o consecinţă, istoricii dobândesc un statut cultural fără precedent[2]), a inspirat scriitorilor romantici gustul pentru istoria vizualizată. Este vorba, în definitiv, despre reiterarea unei meditaţii shakespeariene – "All the world's a stage, / And all the men and women, merely Players; / They have their exists and their entrances / And one man in his time plays many parts"[3] –, de această dată în notă mai mult militantă decât filosofică, mai mult sub imperativul raţiunilor socio-politice decât al legilor general umane, mai degrabă sub presiunea vârstelor istoriei decât a celor şapte vârste ale omului din monologul lui Jaques. Victoria repurtată acum de Shakespeare asupra lui Racine trebuie interpretată şi din acest unghi: ca o victorie a vizualului şi a istoriei vii asupra livrescului, a istoriei mitizate şi a mitologiei artificial istorizate, triumful lui Richard al III-lea şi Henric al IV-lea asupra întregului cortegiu de personaje clasice: Andromaca, Britannicus, Berenice, Mithridate, Ifigenia, Fedra, Estera, Atalia etc. Să nu uităm că manifestul (1823) lui Stendhal a fost publicat cu câţiva ani înainte de prefaţa la **Cromwell** (1827) a lui Victor Hugo şi să nu uităm, mai ales, că actul de naştere al dramei ca gen de sine stătător se concretizează în prefaţa la o piesă istorică! Istoria este dramatică, deci prin excelenţă dramatizabilă, iar tratarea unei teme istorice se încadrează cu uşurinţă în exigenţele modelului hugolian.

Este o ironie că multe dintre dramele istorice ale secolului al XIX-lea, cu toate că satisfăceau în planul artei această necesitate acută a intelectualului de a participa la istorie, nu au fost deloc sau au fost dificil de pus în scenă. Dincolo de intervenţia promptă a cenzurii politice – este, spre exemplu, cazul piesei **Marion Delorme** (1831) a lui Hugo – , sau a cenzurii morale – este cazul piesei **The Cenci** a lui P.B. Shelley –, există o explicaţie a acestei situaţii chiar în interiorul sub-genului dramatic respectiv. Fidelitatea faţă de culoarea locală şi faţă de evenimentul real, în genere, conduce, uneori, la aglomerarea textului dramatic şi a didascaliilor, astfel încât transpunerea în scenă devine, cu adevărat, problematică. Să ne gândim doar la dimensiunile ameţitoare ale dramei **Cromwell** la parada cailor din **Lorenzaccio** a lui Musset. Nu este de mirare că multe astfel de piese au rămas până târziu sau mai ales „spectacle[s] dans un fauteuil", după expresia lui Alfred de Musset.

Nevoia imperioasă de acţiune a omului istoric trezit la viaţă în veacul al XIX-lea, a cărei dimensiune ideologică se revelează integral odată cu fenomenul revoluţionar pan-european de la 1848 (prima noastră capodoperă dramatică de inspiraţie istorică avea să apară ulterior, în 1867), este comentată cu luciditate de Alfred de Musset în **La Confession d'un enfant du siècle**. Operă literară emblematică pentru romantismul european, din multiple raţiuni, romanul în cauză deschide calea către interpretarea, din unghiul care ne interesează, a acestei tendinţe către angajarea istorică a intelectualului în

[2] V. Charles-Olivier Carbonell, introducerea la capitolul *Le XIX-e siècle français, le siècle de l'histoire*, în Charles-Olivier Carbonell, Jean Walch (sous la dir. de), *Les sciences historiques de l'antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, p. 109.
[3] *As You Like It*, II, 7.

BDD-V2416 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:19 UTC)

secolului al XIX-lea. Prezentând avantajul incontestabil al vederii „dinăuntru", autorul mărturiseşte că nevoia nesatisfăcută de acţiune – în sens plenar, istoric – a omului post-napoleonian este deosebit de frustrantă. Neputându-i-se sustrage şi neavând cadrul istoric necesar pentru a-i ceda, individul contactează „le mal du siècle". În fapt, aşa cum ne informează istoricii mentalităţilor şi cum lesne ne putem documenta din biografiile intelectualilor marcanţi (inclusiv români) ai perioadei, această impetuozitate – dacă există şi/sau acolo unde există – poate fi sublimată.

Totuşi, majoritatea autorilor dramatici care au arătat preferinţă pentru temele istorice s-au dovedit imuni la „boala secolului", deoarece s-au implicat activ în viaţa socio-politică a vremii; fără a respecta ordinea cronologică, oferim câteva exemple. Hugo, Alecsandri, Hasdeu au avut cariere politice. Mickiewicz a pregătit în Italia o legiune poloneză împotriva Austriei (1848) şi a murit la Constantinopol în vreme ce organiza o nouă legiune poloneză, împotriva Rusiei de această dată (Războiul Crimeii). Puşkin a fost partizan al decabriştilor. Pentru a oferi încă un exemplu pentru Europa de Est, Vassil Drumev[4] a fost membru al partidei rusofile şi a contribuit la alungarea de pe tron a prinţului Alexandru de Battenberg. Un fenomen interesant se petrece în Anglia unde, în absenţa unor cauze patriotice imperioase proprii, dorinţa de a participa la istorie convertită în altruism îi îndeamnă pe dramaturgii romantici să participe cu fervoare la cauzele naţionale ale altor popoare. Byron, de pildă, a murit în luptă, ca leader al Comitetului grec de eliberare de sub dominaţia otomană. În ceea ce îl priveşte pe Shelley, acesta s-a simţit dator să apere alteritatea ameninţată de anglicanism a irlandezilor catolici. Maurois povesteşte cu fină ironie campania întreprinsă de Percy şi Harriet în Irlanda şi întâlnirea profeţilor libertăţii de conştiinţă cu iubitorii de *whiskey* din Insula Verde. Dar misiunea apostolică nu a dat roadele aşteptate: „Cavalerul Tristei Figuri fusese linşat de osândiţii pe care vrusese să-i elibereze. Shelley a fost primit cu fluierături când, la o întrunire a catolicilor, a declarat că era foarte greşit ca irlandezii să fie îndepărtaţi din funcţiile publice din cauza religiei lor, din moment ce toate religiile sunt la fel. Auditorilor săi le convenea mai mult fanatismul persecutorilor decât scepticismul acestui apărător."[5]

Nevoia de acţiune – dacă nu este absorbită de idealurile de unitate şi independenţă naţională – se sublimează, posibil, în pofta de mişcare; se transformă, altfel spus, în energie cinetică. Pasiunea pentru călătorie este ilustrată în literatură de dezvoltarea fără precedent a scrierilor de profil (jurnale de călătorie etc.). Privită din acest unghi, călătoria nu mai sugerează trăirile intime negative, fuga de lume a lui Obermann, ci tocmai antidotul pentru pasivitate. În acord cu noile descoperiri tehnice care facilitează deplasarea în spaţiu, turul Europei face parte din formarea oricărui tânăr al secolului care deţine mijloacele financiare necesare. În aceste condiţii, secluziunea lui des Esseintes sau a mai simpaticului Oblomov va fi firesc percepută ca anomalie. Un comparatist evocă „Marele Turneu" – de unde şi termenul de „turism" – „care-l conduce pe tânărul senior englez înspre continent într-un turneu care durează doi sau mai mulţi ani, de-a lungul Franţei, înspre Italia artei şi a plăcerii" şi care „pune în evidenţă cum ceea ce este expediţie solitară, personală, poate să se confunde cu practici educaţionale,

[4] Autor al dramei patriotice *Ivanko* (1872).

[5] André Maurois, *Poetul rebel. Viaţa lui Shelley*, trad. Irina Negrea, Bucureşti, Editura Lider, Editura Luceafărul, s.a., p. 83.

BDD-V2416 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:19 UTC)

deci o ucenicie cu circuite stabilite şi popasuri obligatorii."[6] În opinia teoreticienilor alterității, se declanşase ineluctabil procesul de convertire a *altuia* în *celălalt*: „pământul devenind din punct de vedere cultural o bilă, călătoria se încheie şi începe turismul"[7]. Aşadar, odată cu valorizarea pozitivă şi ritualizarea socială a dinamismului, călătorul încetează a mai fi în literatura europeană un *pícaro* şi devine un *turist* respectabil.

Ceea ce interesează mai mult din perspectiva temei de noi vizate este că acest turneu inițiatic nu consta doar într-o deplasare spațială, o schimbare de peisaj, ci trebuia să devină un veritabil zbor cu un *time machine*, lumea descoperită interesând deopotrivă prin vestigiile trecutului antic, medieval, renascentist şi prin lumea sa vie. Călătoria aduce deschiderea către lumea din afară şi conştientizarea diferenței prin comparație, altfel spus, conştiința propriei identități, prin raportare la alteritatea descoperită. Cunoaşterea *altuia* constituie, astfel, o etapă premergătoare a cunoaşterii de sine, şi aceasta pentru că „orice literatură interesată de bazele propriei identități, chiar prin intermediul ficțiunii, vehiculează, pentru a se construi şi pentru a se exprima, imagini ale Celuilalt (celorlalți): speculativul se transformă în specular."[8]

Din această perspectivă, autorul unei scrieri de călătorie este comparabil cu autorul unei scene istorice (sub-gen literar foarte la modă în secolul al XIX-lea) sau cu acela al unei drame cu subiect istoric. Amândoi parcurg un „spațiu" străin care îi inspiră, chiar dacă prima deplasare se împlineşte într-un plan orizontal, iar cea de-a doua într-un plan vertical. Dar nu este cazul să recurgem la metafora călătoriei pentru incursiunea mentală/imaginară într-o perioadă istorică revolută, ca să sesizăm vocația călătoriei la dramaturgul pasionat de temele istorice. În cazul majorității autorilor occidentali, cele două direcții se compun – deplasarea fictivă în timp nu este o alternativă, ci un complement la călătoria reală în spațiu. Să ne gândim numai la câteva nume ale dramaturgiei istorice occidentale[9]: Byron, Shelley, Hugo, Alfred de Musset – cu toții mari amatori de călătorie sau celebri exilați şi, cu precădere, mari iubitori ai lumii meridionale, de unde şi-au cules subiectele istorice. Iar călătorul, după remarca lui Daniel-Henri Pageaux, „este una dintre cheile de interpretare a lumii şi-a istoriei, mai ales atunci când stăpâneşte o oarecare înțelepciune erudită sau un spirit filosofic,"[10] deoarece deține „ puterea şi voința de a privi *timpul*[11] şi spațiul altor oameni, spre a înțelege astfel unitatea spiritului uman, dar şi diversitatea societăților şi soluțiilor de viață colectivă"[12]. Altfel spus, incursiunea în spațiu şi timp permite luxul justei comparații care, la rându-i, facilitează percepția unității deasupra divergențelor:

[6] Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală şi comparată*, trad. de Lidia Bodea, cuvânt introd. de Paul Cornea, Iaşi, Polirom, 2000, p. 46.
[7] Marc Guillaume, *Introducere* la Jean Baudrillard şi Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Piteşti. Bucureşti, Paralela 45, 2002, p. 6.
[8] Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 99.
[9] Nu ne referim în acest articol la drama germană sau italiană, căci contextul istoric este destul de diferit de cazul Franței şi al Angliei. Secolul al XIX-lea aduce, la aceste popoare, unificarea, un ideal politic-creuzet pentru efervescența sentimentelor de apartenență la neam. Din acest punct de vedere, drama istorică germană se apropie mai mult de dramaturgia est-europeană, decât de cea occidentală propriu-zisă. Oferim ca exemplu prima dramă istorică de anvergură în literatura romantică germană, finalizată cu aproape trei decenii înainte de 1800, *Götz von Berlichingen* a lui Goethe, care tratează cu mare succes o temă de inspirație națională, precum şi nu mai puțin cunoscuta *Prințul de Homburg* a lui Kleist (1810).
[10] Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 47.
[11] Italicele noastre.
[12] *Idem, ibid.*

BDD-V2416 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:19 UTC)

universalism şi diversitate culturală. Este importantă această dublă raportare a autorului dramatic – la timp şi la spaţiu –, căci dialectica identitate-alteritate, invariant-divers nu vizează doar raporturile dintre spaţii, ci şi pe cele dintre epoci. Pe de o parte, dramaturgul romantic construieşte punţi între prezent şi trecut pe baza invarianţilor istorici. Pe de altă parte, ca etapă încheiată din devenirea Europei (suntem în epoca de afirmare a evoluţionismului), Evul Mediu poartă amprenta distinctivă a alterităţii: „Les romantiques retrouvent le Moyen Âge, qu'avaient méprisé les siècles précédents; mais ils le retrouvent comme les hommes de la Renaissance avaient retrouvé l'Antiquité: comme définitivement perdu. Le sens de l'exotisme, du pittoresque, la recherche de la couleur locale (…), le choix de sujets dramatiques, touchants, singuliers, tout cela caractérise la vision romantique du passé (...)."[13]

Există o logică a interacţiunii cu *altul*, de la care autorul istoric, în exerciţiul creaţiei dramatice, nu face rabat: „exotismul veritabil e fondat pe oscilaţie: el înseamnă a-l recunoaşte pe altul şi apoi a reveni la sine"[14]. Despre aceasta este vorba în drama istorică; dramaturgul nu coboară în culisele istoriei pentru a cere refugiu şi nu rămâne prizonierul trecutului. Interesul pe care dramele romantice de inspiraţie istorică îl mai exercită astăzi (şi nu ne amăgim, acest interes nu este deloc generalizat) se fondează tocmai pe calitatea lor de meditaţie asupra istoriei, prin dialogul susţinut între trecutul evocat şi prezentul dramaturgului, între spaţiul exotic şi spaţiul familiar. Pendularea între trecut şi prezent plasează accentul nu pe succesiunea propriu-zisă a planurilor temporale, ci pe traversarea barierei culturale dintre lumea dramatizantului şi lumea dramatizatului, ca să spunem aşa, indiferent dacă este vorba sau nu, alături de incursiunea în trecut, şi despre o deplasare în spaţiu, căci aşa după cum remarca într-un loc Chris Marker (observaţie preluată, de altfel, de Marc Guillaume), revelarea alterităţii nu implică ideea de distanţă, ci de transgresiune, de trecere a unui hotar[15].

Funcţia didactică a dramei istorice, aceea de a familiariza oamenii cu numele mari ale neamului lor cu scopul de a menţine vie flacăra patriotismului, de a cultiva iubirea de libertate şi respectul instituţiilor sociale care permit traiul în fericită solidaritate[16] – propăvăduită de S.T. Coleridge la 1818 în cadrul prelegerilor sale asupra lui Shakespeare – era în deplină concordanţă cu ideologia şi răspundea adecvat exigenţelor formative ale vremii. Tot după Coleridge, pentru ca o dramă să fie istorică în adevăratul sens al cuvântului ("properly"), trebuie să trateze un subiect din trecutul poporului căruia i se adresează[17]. Herbert Lindenberger constata, de altfel, că exceptându-l pe Shakespeare, nici un autor nu a reuşit să cucerească un public spectator/cititor străin, să se impună în repertoriul său curent cu piese inspirate din istoria naţională. Dacă stăm să ne gândim, această particularitate de receptare a dramei istorice este mai degrabă bizară: amatorului român de teatru căruia îi place *Lorenzaccio*, de exemplu, nu i-ar plăcea *Lorenzaccio* mai puţin dacă piesa s-ar inspira din istoria Franţei. Mult mai probabil, piesele istorice shakespeariene au un ascendent asupra celorlalte piese de inspiraţie naţională pentru că Shakespeare are un ascendent asupra

[13] Charles-Olivier Carbonell, *op. cit.*, p. 112.
[14] Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 49.
[15] Cf. *op. cit.*, p. 46.
[16] V. *Richard II*, în *Selected Poetry and Prose*, Penguin Books, 1957, p. 258.
[17] V. *Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1930, p. 138.

BDD-V2416 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:19 UTC)

celorlalţi dramaturgi. Considerăm că, în condiţiile curentului cultural globalizator actual, contrabalansat prin tendinţa – de semn contrar – de conservare a diversităţii culturale, atât definiţia cât şi rolul cultural rezervat dramei istorice de inspiraţie naţională pot fi regândite. Literatura istorică, în genere, şi drama istorică, în speţă (de vreme ce epoca actuală favorizează vizualul) constituie o veritabilă invitaţie la dialogul cultural.

Pe de altă parte, o privire proaspătă şi sustrasă centrismului naţional (de această dată) poate descoperi, în dramaturgia istorică românească a secolului al XIX-lea, resurse şi concepţii de o remarcabilă modernitate. Valorizarea marginalităţii, care devine cu adevărat o temă romantică reprezentativă odată cu romanul *Notre-Dame de Paris* (1831) al lui Victor Hugo, dobândeşte în dramaturgia românească noi valenţe. Capodoperele **Răzvan şi Vidra** şi **Despot Vodă,** scrise acum un secol şi mai bine, sunt în măsură să ofere un tablou coerent al raporturilor identitate-alteritate în Moldova „sutei XVI”[18], preluând formula plastic arhaizantă a lui Hasdeu, când la tronul ţării se succed mai mulţi domni de etnie străină. O panoramă a diversităţii etnice revelată de istoria recentă a secolului al XVI-lea este realizată de Moş Tănase al lui Hasdeu: „Despot fu grec, Ioan-vodă fu armean şi Iancu sas…”, Răzvan ţigan[19]. Plasând în centrul pieselor personaje de altă etnie decât română, Hasdeu şi Alecsandri oferă o imagine mozaicată a naţiunii române, care sugerează tocmai unitatea în diversitate – concepţie de mare actualitate pentru omul zilelor noastre.

Mai mult, prin divulgarea originii mixte, moldavo-ţigăneşti a lui Răzvan, Hasdeu urmăreşte să obţină un efect exotic, dar şi să redea structura arhitectonică a propriei sale identităţi pluri-etnice. Asemenea lui Puşkin, B.P. Hasdeu nutreşte nostalgia rădăcinilor aristocratice, iar drama istorică îi oferă mijlocul ideal de expunere a unei incursiuni genealogice, către scurta domnie a voievodului Petriceicu. Descinderea în istoria naţională nu ar însemna, de această dată, doar contactul cu *celălalt* văzut ca omul unui alt timp, ci descoperirea unei ipostaze istorice a propriului sine, revelarea unui exotism lăuntric, care nu este nici „bovarism” şi nici „narcisism”, în interpretările pe care le dă acestor concepte Marc Guillaume[20].

Prin urmare, ca o concluzie a modului în care dramaturgia istorică europeană a secolului al XIX-lea oglindeşte concepţiile curente sau vizionare privitoare la raportul identitate-alteritate, se constată că inspiraţia autorilor romantici este animată, concomitent şi deopotrivă, de o mişcare centripetă, către cunoaşterea de sine prin intermediul istoriei naţionale şi de o mişcare centrifugă, care presupune evadarea din spaţiul familiar în vederea explorării străinătăţii. Cea dintâi tendinţă este mai pregnantă în dramaturgia istorică est-europeană, cea de-a doua – în dramaturgia istorică occidentală.

Istoria reprezintă pentru dramaturgul romantic şi calea către o cunoaştere temeinică a omului în genere, ca o completare la deschiderea pe care o operase asupra

[18] B.P. Hasdeu, prefaţa la *Răposatul postelnic*, în *Opere* IV, *Dramaturgia*, ediţie critică de Stancu Ilin şi I. Oprişan, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”, Bucureşti, 2003, p. 352.

[19] B.P. Hasdeu, *Răzvan şi Vidra*, V, în *op. cit.*, p. 322.

[20] Marc Guillaume, în Jean Baudrillard şi Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 50: „În fond, bovarismul este un exemplu de exotism interior: mă las înghiţit de propriul meu rol şi, instantaneu, mă observ ca alteritate, creez în interiorul meu această distanţă. În vecinătatea bovarismului se găseşte narcisismul – care este o altă perversiune. Subiectul îşi creează o imagine pe care sfârşeşte prin a o iubi mai mult decât pe sine însuşi; imaginea ucide subiectul.”

BDD-V2416 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:19 UTC)

înțelegerii naturii umane filosofia secolului precedent. Literatura a contribuit, şi ea, la geneza antropologiei ca ştiință şi, nu întâmplător, antropologii post-moderni o consideră, alături de jurnalism, un concurent serios al propriului lor domeniu[21]. Întâlnirea cu *altul* este, pentru dramaturgul romantic, un act de cunoaştere, dar şi şansa de a se autodefini şi de a evalua lumea contemporană prin raportare la alteritatea descoperită, de a ancora în istorie, oferindu-şi luxul unor repere, fără a-şi abandona, prin aceasta, idealurile cosmopolite. Interesul pentru istorie nu trebuie privit neapărat ca o tentativă de evadare din cotidian, iar interesul specific pentru istoria națională nu constituie un refuz al deschiderii către lumea contemporană. Aplecarea asupra istoriei naționale – care devine, în mod neconştientizat, normă pentru dramaturgii est-europeni ai perioadei – caută să certifice, în proprii ochi şi în ochii străinătății, valabilitatea propriei culturi în raport cu celelalte culturi europene, mai ales cu cele afirmate mai de timpuriu. Iată o temă interesantă de studiu pentru antropologia literară, o alternativă/completare la cercetarea de tip imagologic inițiată în anii '50 de comparatiştii literari[22].

Romanian Literature as a Discourse on Identity. 19-th Century Romanian Historical Drama in a European Context: a Case

The paper is based on a comparison between the Western and Eastern European historical dramas of the 19-th century, with a focus on the Romanian masterpieces. While most of the Western plays are based on subjects taken from foreign history, Eastern historical dramas of the period approach (exclusively!) national themes. Our intention is to prove that this tendency, accounted for by the political circumstances of the 19-th century Eastern Europe, does not always/any longer mean a reinforcement of the national boundaries, a refuse of the cultural dialogue but, on the contrary, an invitation to European communication. National drama sometimes offers an interesting, very modern view of multicultural Europe, and the key to its interpretation is close at hand. Literary anthropologists have a new possible topic to deal with.

[21] Akbar S. Ahmed, Chris Shore (ed.), *The Future of Anthropology*. Its Relevance to the Contemporary World, Athlone, London & Atlantic Highlands, NJ, 1995, p. 21-25.

[22] Amintim, printre inițiatorii direcției, pe Fernand Baldensperger, Marius-François Guyard şi Jean-Marie Carré. Printre susținătorii cei mai fervenți ai imagologiei în a doua jumătate a secolului al XX-lea se numără comparatişti de marcă, precum: Daniel-Henri Pageaux, Claudio Guillén, Hugo Dyserinck, Alexandru Dima, Manfred S. Fischer, Peter Boerner, Alexandru Duțu.

BDD-V2416 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:19 UTC)